17. JAHRGANG BERLIN / APRIL 1926

DER STURM

MONATSSCHRIFT / HERAUSGEBER: HERWARTH WALDEN



Belá Kádár: Zeichnung

Reprinted by permission of Sina Walden, München
by
KRAUS REPRINT
a Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1970

Printed in Germany
Lessingdruckerei Wiesbaden



Franz Marc: Die blauen Pferde

Expressionismus / Herwarth Walden

Es ist nicht einfach, vor Lesern über das zu sprechen, was g e s e h e n werden muß. Es ist einfach zu sehen. Deshalb ist das Sehen der Kunst der Gegenwart für viele mit so großen Schwierigkeiten verbunden. Weshalb sehen die Leser die alte Kunst fast ohne hinzusehen? Weshalb macht diese Kunst der Gegenwart soviel Aufsehen? Weil man gezwungen wird, aufzusehen. Wenn auch Sehen keine Kunst ist. Kunst hat das Sehen als Vorbedingung. Der Blinde hat nichts von der Kunst. Man hat es namentlich in Deutschland verlernt, zu sehen. Man hört. Man horcht. Man gehorcht. Man spricht von dem Hörer als von einem Menschen, der hört. Man spricht aber vom Seher als von einem Menschen, der nicht etwas Gewöhnliches, der etwas Außergewöhnliches sieht. Nämlich etwas sieht, das er nicht sieht. Die Tätigkeit des Sehens ist mit einer Vorstellung verbunden. Eine Vorstellung ist etwas, das man vor sich stellt, wodurch man also die Fähigkeit des Sehens erschwert. Man kann nicht mehr über das hinwegsehen, was man sich vor die Augen stellt. Nun wird die menschliche Fähigkeit gerühmt, sich etwas vorstellen zu können, was man nicht sieht, also über das Sehen hinwegsehen zu können. Was hat es für einen Wert, auf etwas zu sehen, was man gar nicht sehen will oder sehen muß. Das Bild muß gesehen werden. Oft glaubt man zu sehen, wo man nur denkt. Denken ist das Gedächtnis sinnlicher Erfahrungen. Je mehr sinnliche Erfahrungen wir gesammelt haben, oder je mehr sinnliche Erfahrungen in unserem Gehirn durch Lernen, das heißt durch Erfahrungen Anderer, aufgespeichert sind, umso weniger wenden wir unsere Sinne an. Durch die dauernde Uebung geschieht die Umwandlung des Sehens in Denken so schnell und so automatisch, daß wir oft zu sehen glauben, wo wir nur denken. Man wendet gegen die Kunst der Gegenwart ein, daß man sich nichts dabei denken kann. Es muß heißen, daß man etwas sieht, was man sinnlich mit dem Auge nicht erfahren hat. Daß man also eigentlich dadurch erst recht zum Denken, also zur Verunsinnlichung des sinnlichen Eindrucks kommen müßte. Man hält das Unsinnliche für besonders vornehm und die Sinne für etwas, das durch Selbstbezwingung oder durch Zwang der Erziehung sogar mit Hilfe des Staates oder des Gesetzes beseitigt werden muß. Nur sind die Sinne mächtiger als der Sinn. Denn ohne die Sinne ist den Menschen nicht die Möglichkeit des Sinnens gegeben. Es gibt keine größere Freude als das Sehen. Man reist, um etwas zu sehen. Man liebt im ersten Augenblick durch den Blick der Augen, weil man sieht. Die Freude der Mutter ist der Blick auf das Kind. Man ißt und trinkt umso lieber, wenn etwas appetitlich aussieht. Man hat im Traum sogar Gesichte. Nur in der Kunst, in dem gestalteten Sehen, muß man sich etwas denken. Was sieht man? Man sieht Farben und Formen. Hat jemals ein Mensch die Seele eines anderen geliebt oder gehaßt, bevor er sie gesehen hat? Das Bild aber soll vor allem Seele



Franz Marc: Schweine

haben. Hier will man die Seele zuerst sehen, die man im Leben nur durch die Sinne erfahren kann. Man bewundert die Bilder, die mit Seele gemalt sind. Darunter versteht man etwa, daß auf einem Bild ein besserer Herr die Arme um ein besseres Mädchen schlingt, nicht ohne Verwendung einer Gartenlaube. Daß dazu kleine Kinder mit Flügeln versehen unnatürlich in der Luft schweben und unten auf dem Bilde Rosen blühen. Oder man versteht unter Seelenmalerei, daß eine Dame im Kittel ohne ausgemalte Augen, also blind, zwischen gemaltes, wenn auch nicht gemahlenes Getreide gestellt wird und sich oben ein gelber Kreis als Sonne aufführt. Oder man versteht unter Seelenmalerei einen gemalten nackten Jüngling, der seine Hände bis an den Rand des Bildes reckt, offenbar, weil er Sehnsucht hat, wenigstens aus dem Rahmen herauszuspringen. Auch Schafe machen sich stets seelenvoll. Was kann man sich alles dabei denken. Nun kommen diese modernen Maler, stellen einfach Farbformen zusammen und nennen es Kunst. Man versuche doch etwas nachzudenken. Steigt man auf Berge, um auf die Landschaften herabzusehen, oder um sie zu sehen? Ordnet man die Blumen im Garten nach der Botanik oder nach den Farbformen? Sieht man die schöne Gesinnung eines Menschen oder seine schönen Formen? Wendet man Schönheitsmittel an, um seelisch zu wirken oder um Farben und Formen zu ändern, die den Betreffenden zu ihrem Gesamtbild nicht geeignet erscheinen? Jetzt sind wir dicht bei der Kunst. Gesamtbild. Man hat also eine Vorstellung für sich selbst von seinem Gesamtbild. Man hat also die Vorstellung, daß Farben und Formen in eine bestimmte und bestimmbare Beziehung zueinander gebracht werden müssen, um eine Wirkung zu erzielen, also schön zu sein. Diese Vorstellung von den Beziehungen der Farbformen, von ihrer schönen Wirkung wird beim Einzelnen immer intensiver. Ich erinnere die Leserinnen daran, daß man vor gar nicht allzu langer Zeit sich nur um das Kleid kümmerte, das schön sein sollte. Und daß man Strümpfe und Schuhe trug, weil eben Beine und Füße bekleidet sein mußten. Erst in neuerer Zeit wählt man wieder zu jedem Kleid die anderen Gegenstände nach Farbe und Form aus. Offenbar doch deshalb, weil sich das Farb- und Formgefühl wieder entwickelt und man wieder sieht, daß etwa zwei schwarze Formen sich nicht mit anderen Farbformen ohne weiteres optisch verbinden.

Kunst ist weiter nichts als die optischlogische Gestaltung in den Beziehungen der Farbformen. Denken und Seele haben nichts mit Kunst zu tun. Sie haben sogar nichts mit der Natur zu tun. Oder will man behaupten, daß die Sonne scheint, um den Menschen zu erheitern? Daß die Farbformen auf den Gegenständen der Natur aus seelischen Gründen vorhanden sind oder um Gedanken zu übermitteln. Oder soll Kunst etwa nur Erinnerung an irgend etwas oder an irgend wen sein? Kunst ist Gestaltung. Kunst hat nicht die Fähigkeit der Natur, zu wachsen oder geboren zu werden. So unromantisch es sich anhört: Kunst wird vom Sehen her zusammengestellt, komponiert. Uebermitteln die Komponisten keine Empfindung, trotzdem sie doch zweifellos komponieren? Aber sie komponieren keine



Marc Chagall: Viehhändler

Empfindungen, sie komponieren Töne. Jeder hat schon durch Jazz-Musik gehört, daß Trauermärsche als heitere Steps zu verwenden sind. Es ist nicht der Ton, der die Musik macht. Musik macht die Bewegung der Töne zueinander, der Rhythmus. Die Rhythmen ändern sich zwar nicht, wirken aber verschieden auf den Blutkreislauf der Hörer je nach dem Grad der Schnelligkeit. Also nicht die Empfindung des Komponisten, das Tempo erregt in uns verschiedene Empfindungen. Nicht der Gegenstand, die Farbe wirkt auf das Auge. Die Bewegung der Farben und Formen zueinander, der Rhythmus ergibt das Bild. Und je nach dem Tempo der ätherischen Wellen ergibt sich wie bei den Tonwellen Art und Grad der Empfindung. Auch Farben erregen wie Töne. Farben erregen bekanntlich Tiere und Kinder, von denen man nicht behaupten kann, daß sie unnatürlich oder dekadent sind. Das dürften eher die Gebildeten sein. Was ist das für eine Bildung, die nicht Bilder sehen kann.

Nun weiß man vom Hören und vom Hörensagen, daß der Expressionismus tot ist, trotzdem viele nicht mehr vom Expressionismus wissen, als daß sein junges Leben bereits beendet sein soll. Die Geburt des Expressionismus hat man verschwiegen, weil man für gesunde, sichtbare Erscheinungen nichts übrig hat. Man kann sich bei ihnen nichts denken. Man will die Brillen nicht ablegen, an die das Auge sich gewöhnt hat. Man will in einer unsichtbaren Welt leben, in der man sich nach Belieben optisch täuschen kann. Man hält die Ruhe des Todes für ein Geheimnis und sieht nicht das größere Geheimnis in der Bewegung des Lebens. Und da man sich die Bilder nicht mehr vor unsinnlichen Augen stellen kann, verstellt man sich die Bilder mit dem Wort Expressionismus. Expressionismus, übersetzt man, ist Ausdruckskunst. Die Künstler wollen etwas ausdrücken, also die Seele ausdrücken, die Seele ausquetschen, und man kann wieder einmal über die Seele sich ausquatschen, wie einst im Mai. Der Herr Künstler oder die Frau Künstlerin haben ihre unerhörten, aber nicht unersehenen individuellen Erlebnisse, die sie durch Oel der staunenden, doch leider nicht gaffenden Menge übermitteln. Unerhörte individuelle Erlebnisse. Einer ist traurig gewesen, das hat die Welt zwar schon gehört, aber offenbar noch nicht gesehen. Ein Anderer ist lustig gewesen. Einer womöglich schwermütig, einer womöglich leichtmütig. Das sind Erlebnisse. Die müssen im Bilde mit Oel festgehalten werden. Jemand malt einem Herrn zwei Falten neben die Nasenflügel, und nun muß man schon blind sein, wenn man nicht sieht, daß der geölte Herr denkt. Jetzt wird erklärt, daß der Expressionismus eigentlich immer existiert hat. Jeder Künstler hat immer seine famosen Erlebnisse ausdrücken wollen. Kunst hat nichts mit Drücken zu tun, weder mit Ausdrücken, noch mit Eindrücken. Man versucht nur, sich auf diese bequeme Weise von der Kunst zu drücken, indem man den Sehern, die nur Hörer sind, Erlebnisse vorredet, statt ihnen Farben zu zeigen. Farbformen sind keine Kunst, sagen Publikum, Kunstkenner und Kunstkritiker. Man braucht nur die Farben aus den Tuben auf die Palette auszudrücken und hat die schönsten Farbeneffekte. Das wird nicht be-

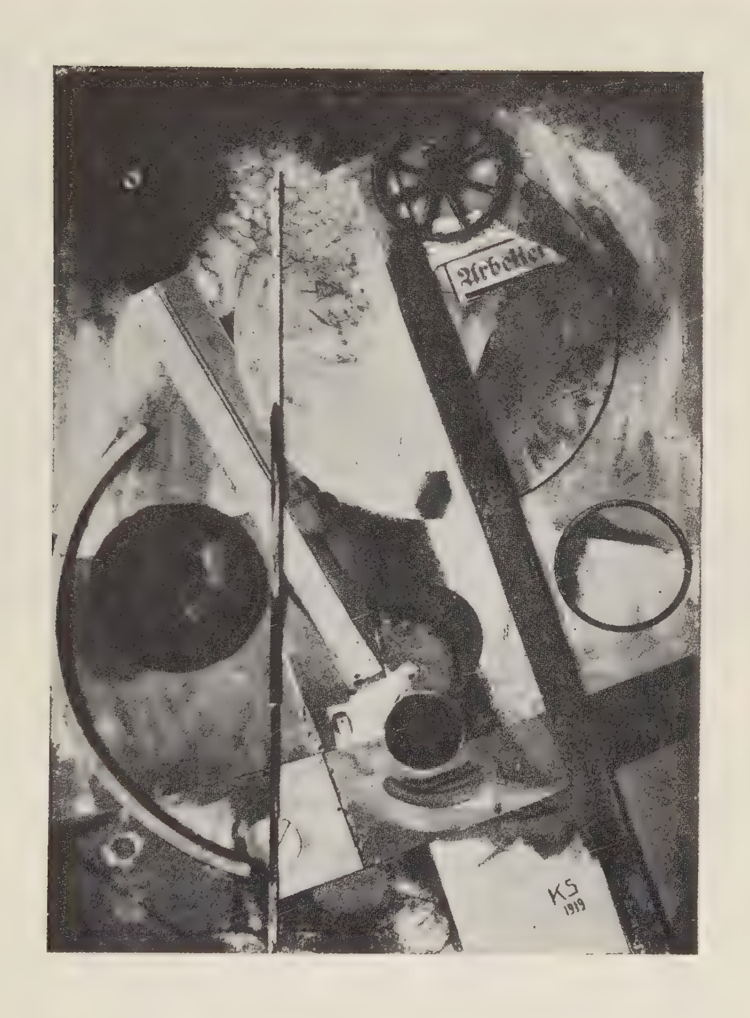


Albert Gleizes: Frau und Kind

stritten. Aber die Komposition der Farbeneffekte ist erst Kunst, nicht der Ausdruck aus der Tube oder aus der Seele. Woher weiß man nun, ob man vor einem Bild oder vor einer Palette steht? Woher wissen die Fragenden, ob die Kuh oder der Rosenstrauch Kunstwerke sind? Weil man weiß, wie Kühe oder Rosen aussehen. Kühe und Rosen sind auf dem Bilde nur Farbformen. Wenn glückliche oder unglückliche Menschen weder Kühe noch Rosen gesehen haben, können sie ihre Nachahmung auf dem Bild nicht fesstellen. Für sie sind also diese Kunstwerke als Kunstwerke verloren. Was tun aber diese glücklichen Kühe und diese unglücklichen Rosen auf der rechteckigen oder ovalen Leinwand. Sie schweben zwischen verschiedenen Farben oder sind in irgendeine Ecke geklemmt. Die anderen Farben um diese Gegenstände herum sind eigentlich höchst unnatürlich. Die Kühe stieren ins Blaue und die Rosen ins Grüne. Oder ist Blau und Grün etwa die ausgedrückte Seele. Daß Rot an Blut erinnert, kann man wohl einen Denkprozeß nennen. Blau erinnert an Luft, grün an Gras. Also eine Denkorgie. Man kann sich etwas denken. Wenn aber auf dem Bild blau und rot und grün zusammen sind, das Grasgrün womöglich oben, das Himmelblau womöglich unten, und wenn das Blutrot zwischen Gras und Himmel schwebt, da kann man sich nichts mehr dabei denken. Ich hoffe, diese Philosophie des bewußten Denkens vor Bildern schon jetzt bis zur bewußten Lächerlichkeit gebracht zu haben. Es ist keine Uebertreibung, daß mit dieser Art Denken Denker über Bilder philosophieren. In der Kunst gibt es nur ein Denken des Sehens. Erst denken stets die Sinne, alles andere ist Nachdenken.

Expressionismus ist der Name für die Erkenntnis von Kunst als organische Gestaltung von Farbformen. Ob diese Farbformen an Gegenstände erinnern oder nicht, ist künstlerisch belanglos. Da Malerei zweifellos eine Kunst der Fläche ist, ergibt sich ohne weiteres, daß jeder Körper auf dem Bild nur durch optische Täuschung als Körper wirken kann. Die Fläche ist nun einmal zweidimensional. Oder wird man behaupten wollen, daß das Wesen der Kunst in der Vortäuschung der dritten Dimension besteht? So können sich höchstens Kunstkenner und Kunstkritiker täuschen.

Der Expressionismus ist keine Kunstrichtung, er ist eine Kunstwende. Dieselbe künstlerische Anschauung findet man in der vorgeschichtlichen Zeit, man findet sie bei den Negern und den Südseeinsulanern, im alten Aegypten und im alten China, in Südamerika, besonders in Peru, in der frühen Gotik und bei allen Kindern. Der europäische Größenwahn vermißt bei den Genannten wahrscheinlich die famose Zivilisation, die überall nur das Tempo, nicht aber den Rhythmus geändert hat. Und wenn wir heute die Sinne wieder über den Sinn stellen, so ist es lächerlich, diese Erkenntnis als dekadent oder pervers zu bezeichnen. Vielleicht ist der Weltkrieg, als Phänomen betrachtet, abgesehen von seiner wirtschaftlichen Seite, nichts anderes als der Kampf um die Befreiung von dieser unsinnlichen Zivilisation. Die Expressionisten haben für die Gegenwart dieselbe Bedeutung wie die Enzyklopädisten für die französische Revolution. Jede Kunstwende ist



Kurt Schwitters: Arbeiterbild

radikal, da nur aus der Wurzel etwas Neues wachsen kann. Jede Kunstwende ist revolutionär, da sie eine Bewegung verursacht. Eine anschauliche Bewegung.

Geschichtlich rechnet man die neue Bewegung in der Kunst etwa von Oskar Kokoschka ab, trotzdem seine Bilder heute kaum noch revolutionär wirken und seine Werke seit 1916 wieder Tradition, also schlecht sind. Denn die Nachahmung von Bildern ist ebenso unkünstlerisch wie die Nachahmung der Natur. Das historische Verdienst der künstlerischen Revolutionierung haben aber die italienischen Futuristen. Insbesondere der Maler Boccioni, der im Kriege gestorben ist. Für die Herren und Damen, die über Expressionismus Bücher geschrieben haben oder schreiben werden, sei bemerkt, daß F. T. Marinetti kein Maler, sondern der theoretische Wortführer der Futuristen ist. Die neue Bewegung in der Kunst entstand fast gleichzeitig in allen Ländern, ohne daß die Künstler sich etwa miteinander verabredet hatten. Sie haben erst alle voneinander durch die Gründung des Sturm erfahren, der sie organisierte und der auf der großen Internationalen Ausstellung 1913 zu Berlin die Bilder der neuen Kunst zu einer ersten Gesamtschau vereinigte. Die ersten führenden Künstler der neuen Kunst waren die Russen Kandinsky und Marc Chagall, die Deutschen Franz Marc, August Macke und Paul Klee, die Franzosen Albert Gleizes, Robert Delaunay und Fernand Léger und die Holländerin Jacoba van Heemskerck. Marc und Macke sind im Kriege gefallen, Jacoba van Heemskerck vor drei Jahren gestorben. Die Bewegung in Frankreich, die die gleichen Ziele hat, nennt man Kubismus. Es ist wohl noch in Erinnerung, welche Empörung und Aufregung die Werke dieser Künstler hervorriefen und welche Kämpfe insbesondere gegen die Fachkritik und gegen die Kunstwissenschaft, und zwar bis 1918 ausschließlich durch den Sturm geführt werden mußten, um die Bilder dieser Künstler wenigstens sichtbar werden zu lassen. Der Krieg konnte das Wesen dieser Bewegung nicht ändern, da durch die Bewegung das Gegenständliche und das Anekdotische als kunstfremd erkannt worden ist. Seit dem Krieg sind als neue Künstler von Rang und primärer Begabung zu nennen: die Deutschen Kurt Schwitters und Lothar Schreyer, die Ungarn Peri und Moholy-Nagy und als jüngste der Belgier Pierre Flouquet und die Ungarn Béla Kádár und Hugo Scheiber.

Seitdem die neue Kunst Aufmerksamkeit in weiteren Kreisen gefunden hat, und seitdem die Kunsthändler glauben, daß bereits eine geschäftliche Konjunktur für die neue Kunst vorhanden sein müßte, sind viele Irrtümer über das Wesen des Expressionismus entstanden und viele Künstler zweiten bis letzten Ranges an die Oeffentlichkeit gebracht worden. Das größte Mißverständnis aber ist der Begriff der neuen Sachlichkeit, durch den versucht wird, den alten Kitsch neu aufzulackieren. Es kommt nicht darauf an, Herren und Damen anders zu malen. Es kommt darauf an, Bilder zu malen. Was unter Bild zu verstehen ist, glaube ich erklärt zu haben.

Man arbeitet in den letzten Jahren auch mit dem neuen Schlagwort Konstuktivismus. Es gibt einige weniger begabte Künstler, die glauben, das Zeitgefühl zu treffen,



Belá Kádár: Entführung

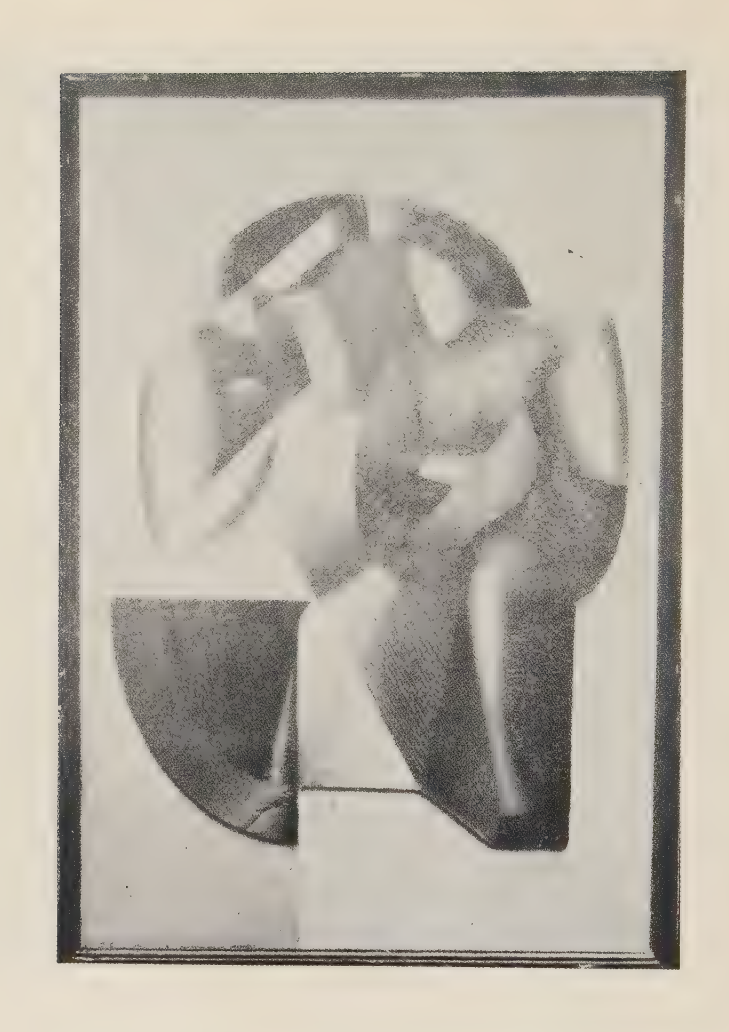
wenn sie Farbformen wählen, die an Maschinen erinnern. Das ist Maschinenromantik. Die gemalte Maschine unterscheidet sich künstlerisch nicht von der gemalten Kuh. Sie sind beide unkünstlerisch. Konstruktion bedeutet aber dasselbe wie Komposition. Bilder können deshalb nicht konstruiert werden, weil sie nicht gebaut, sondern gemalt sind. Das Bild hat kein Oben und kein Unten. Das Bild ist stets konzentrisch.

Eine andere Frage ist es, ob das Malen von Bildern überhaupt wichtig ist. Jedenfalls ist es nicht so wichtig, wie Künstler und Kunstfreunde glauben. Das Tafelbild ist entstanden, als es keine Möglichkeit mehr gab, die Malerei mit der Architektur, das heißt mit Außenräumen und Innenräumen organisch zu verbinden. Als die Bürger nicht mehr unterhalb der Burg wohnen mußten und die Herren den Sklaven gestatten mußten, allein für ihre Wohnung zu sorgen, hatten Bürger und Proletarier nicht die Mittel, sich Burgen und Paläste zu bauen. Es entstanden die Mietswohnungen. Man wollte sich die Möglichkeit beschaffen, seine Wandmalerei mitzunehmen. So entstanden statt der Freskomalereien die Tafelbilder und statt der Gobelins die Tapeten, die man nicht einmal mitnehmen will. Die neue Kunst sucht wieder die organische Verbindung mit dem Raum. Für sie ist das Tafelbild nur Ersatz. Solange Menschen in Räumen wohnen, in denen die Gegenstände nicht zueinander komponiert sind, in denen die Beziehungen ihrer Farbformen nicht erkannt sind, bleibt es künstlerisch belanglos, in ihnen noch so gute Bilder aufzuhängen. Die Gesetze der Kunst sind so zeitlos wie die Gesetze der Natur. Kunstwerke sind Organismen. Kunst ist gestaltetes Leben. Und wie man sich durch den Tod nicht um das Leben betrügen lassen soll, so soll man sich durch gemalte Erinnerungen nicht das lebende Farbformbild forttäuschen lassen. Mit Worten, die Sie lesen, bitte ich Sie, die Augen aufzuschlagen und zu sehen. Nichts ist unmittelbarer als das Sehen. Wenn fern ein Vögelchen singt, suchen Sie es, um es zu sehen. Sie suchen nach der Stimme, aber Sie finden den Blick. Und was Sie aus der Ferne hören, suchen Sie in der Nähe wirklich zu sehen.

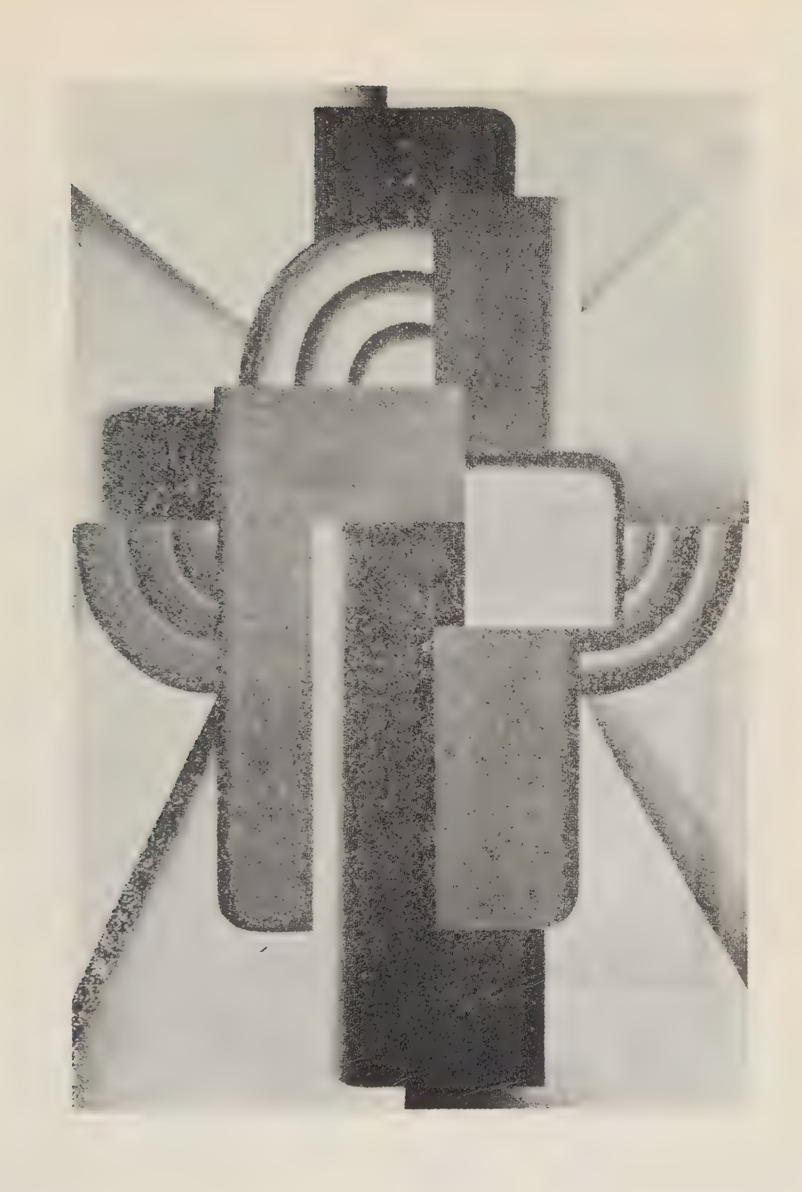
Herwarth Walden



Moholy-Nagy: Bild 19



Tour Donas: Musik



Pierre Flouquet: Composition



Hugo Scheiber: Porträtzeichnung



Zur Kunst der Neger und Südseeinsulaner

Immer wieder muß festgestellt werden: die Museen für Völkerkunde sind die Kunstmuseen, die Kunstmuseen sind ethnographische Anstalten. Hier sieht der Mensch, wie der Mensch sich trägt, sich sieht, sich benimmt, handelt und mit sich handeln läßt. Dort fühlt der Mensch mit leiblichen Augen sein Wesen und seine Wesenheit. In beiden Arten von Museen wird alles nach unsinnlichen Gesichtspunkten gelegt, verdreht, gestellt und durcheinandergehängt. Punkte sind keine Gesichte und noch weniger Gesichter. Die Kaffern und die Hottentotten haben nicht so viel Unterschied in der Nationalität, wie die Preußen und die Bayern sie sich einreden wollen. Und der Kongoneger hat so wenig belgische Eigenart übernommen, wie der Kameruner deutsche.

Niemand wird etwas gegen vollendete Körper einwenden, es sei denn, daß man von ihnen beglückt ist oder beglückt wird. Warum sie aber partout aus Stein oder sogar aus Marmelstein nachgebildet sensuelle oder sexuelle Wirkungen erzielen sollen, bleibt eine metaphysische Perversion, ohne deshalb Kunst zu werden. Naturnähe mag unter Umständen sympathisch sein, dürfte aber bei Stein doch relativ kalt lassen. Kenner pflegen der Plastik nachzusagen, daß man sie fühlen müsse. Nämlich mit den werten Händen. Und die wahre Geschichte meldet bekanntlich, daß die Venus kallipygos einen erheblichen Teil ihrer schönen Schenkel unter den Händen der Kunstkenner lassen mußte. Das wird dem Herrn Künstler dieser steinernen Dame als besonderer Ruhm angerechnet. Wenn Steine reden, müssen Menschen zwar nicht schweigen, aber fühlen. Die Kulturmenschheit und die Kunstexpertisen einschließlich der Fachkritiker sind so unsinnlich, daß sie die Sinnlichkeit denken müssen.

Plastik muß gesehen werden. Tasten ist verhindertes Sehen und Betasten eine Albernheit von Kennern. Man sieht auch das plastische Kunstwerk nur flächig. Und wenn man die Plastik dreht, sieht man eben auch nur die Fläche, die vor die Augen gedreht wird.

Nachahmung ist nie Schöpfung. Wenn die Venus kallipygos wegen der Natürlichkeit ihrer rückwärtigen Flächen ein Kunstwerk sein soll, so ist nach Rudolf Blümner der Stuhl aus Marmor ein ebensolches Kunstwerk, weil er wie ein natürlicher Stuhl aussieht und man sich auf ihn setzen kann. Selbst wenn man den Menschen für eine besonders überlegene und gelungene Erfindung der Natur hält, so sollte man diese Wertschätzung nicht zugleich auf seine Nachahmung in edlem oder unedlem Material übertragen.

Der Neger und der Südseeinsulaner, kulturell Wilde genannt, sind ohne akademische Bildung, ohne das Zeugnis der Reife und auch sonst von der großen Presse nicht



Kongo



Kongo

anerkannt. Für ihre Kunst interessieren sich Forscher, Missionare und Matrosen. Die Forscher schließen von diesen Kunstwerken auf die Stammeseigentümlichkeiten, die Missionare auf die Fähigkeit der Wilden, den Aberglauben zu wechseln, die Matrosen bringen die Kuriositäten als Souvenir in die geliebte deutsche, französische oder englische Heimat, damit die Bräute und Mütter etwas zum Lachen und zum Staunen haben. Die ethnographischen Museen sammeln sämtliche Gegenstände zwecks Vollständigkeit, wie man etwa Briefmarken zu sammeln pflegt. Neuerdings lassen sich Kunstmaler anregen, die Plastiken in Oel wiederzugeben, insbesondere seitdem sich Gauguin persönlich nach der Südsee begeben hat und seine Bilder auf den Kunstmarkt wenn auch nach dreißig Jahren anzogen.

Es ist ebensowenig Kunst, Negerplastiken nachzuahmen, wie Michelangelo zu verkleinern oder Sèvresporzellan zu vergrößern. Ganz davon abgesehen, daß weder die Werke von Michelangelo noch die Porzellane von Sèvres etwas mit Kunst zu tun haben. Es läßt sich nicht über den Geschmack streiten, wenn man ihn nicht hat und auch über die Kunst, wenn man sie nicht kennt.

Man muß nur etwas die Augen öffnen. Die Ethnographen versichern, daß dieses Mädchen aus Kongo Mais sammelt. Sie versichern, daß jener Südseegott eigentlich ein aufgehängter englischer Missionar sei. Diese Versicherungen haben künstlerisch denselben Wert und denselben Sinn, wie wenn Kunsthistoriker versichern, daß auf diesem Bild ein deutsches Mädchen Aehren liest und auf jenem Bilde vom Künstler nicht Pius der Neunte, sondern Hieronymus der Siebenundsiebzigste gemeint ist. Ganz zu schweigen von den europäsichen Plastiken. Hier gibt es Kenner, die sogar behaupten, verschiedene steinerne Generale, Dichter oder andere Kuriositäten von einander unterscheiden zu können.

Man sollte nicht betonen brauchen, daß diese Dinge keine Angelegenheit der Kunst sind.

Man öffne die Augen und sehe sich dieses Mädchen aus Kongo an. Sie kann auch aus Stettin sein, oder wohin sonst den Beschauer das Gemüt zieht. Es braucht auch kein Mädchen zu sein. Man ist nicht dabei gewesen, und Holz bleibt Holz. Aus diesem Stück Holz ist aber ein Kunstwerk gefertigt. Man muß schon sagen: gefertigt. Denn mit der Seele läßt sich Holz nicht schneiden, und mit Geist schaffen nur Professoren. (Anmerkung für die Wilden: Professor ist in Europa und in USA die Bezeichnung für Herren und Damen, die Ebenbilder aus Stein oder Holz mit innerem Empfinden durch die Hände Dritter anlegen lassen und zum Schluß selbst Hand anlegen. Nämlich die Meisterhand.)

Aus Holz gefertigt. Zweifellos hat der Kongoneger die Anregung zur Verfertigung seines Kunstwerkes von einem Wesen bekommen, das er gesehen hat. Der Unterschied ist nur der, daß er nicht die Absicht hatte, sich ein Photo dieses Mädchens als Ersatz oder Auffrischung für schlechtes optisches Gedächtnis zu verschaffen. Der Reiz zur Schaffung dessen, was man Kunstwerk nennt, ist die Gestaltung der Bewegungen, die er in ihrer absoluten Wesenheit mit Sicht auf die Bewegung ohne Rück-



Elfenbeinküste Kongo | Dahomey Kongo | Elfenbeinküste Kongo



Sudan Elfenbeinküste Kongo



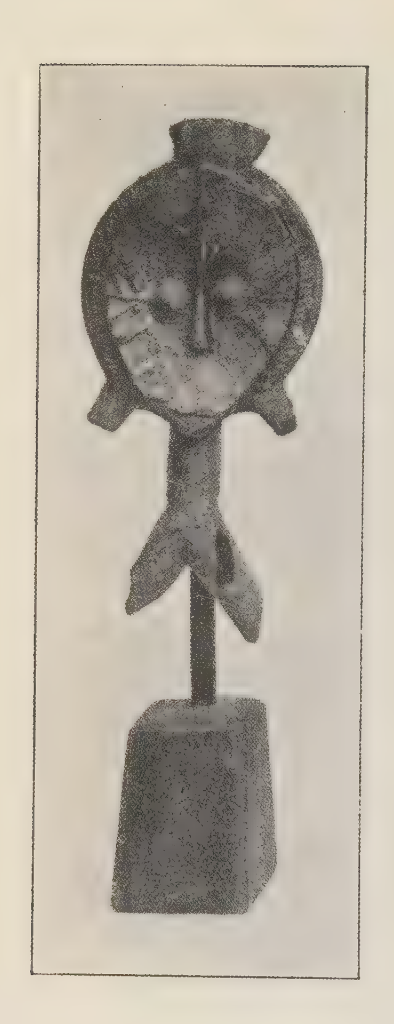


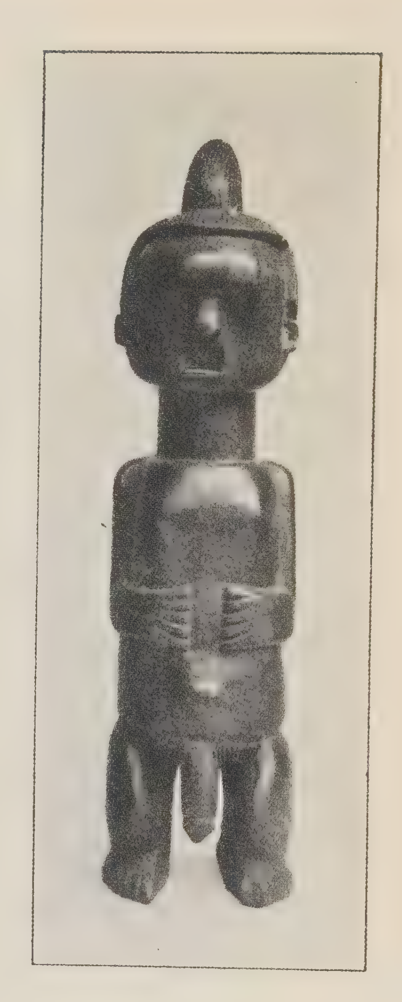
Kongo





Kongo





Kongo

Kongo



Gabon

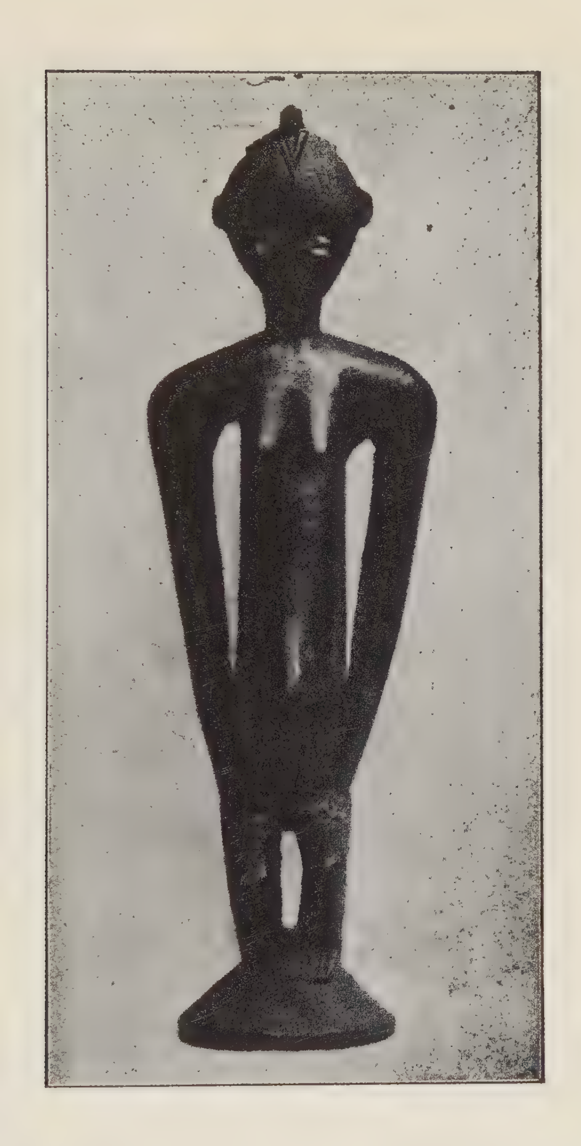
sicht auf das Wesen der Bewegung im Holz gestaltet. Der Neger ändert also wie man das so nennt, die angeblichen Naturformen so weit oder so wenig, als zur Sichtbarmachung der Bewegung und ihres Reizes nötig ist. Diese sogenannte Aenderung der Naturformen bewirkt und ergibt das künstlerische Leben. Dieses künstlerische Leben ist der nachgeahmten Form so weit überlegen, wie ein lebender Mensch einem Toten. Denn Kunstwerke schaffen heißt Organismen gestalten, und Organismen bestehen nur aus organischen Bestandteilen. Nachahmungen sind Prothesen.

Die Künstler unter den Negern und Südseeinsulanern sind zwar nicht so berühmt wie die Kollegen aus den Kulturstaaten. Während aber hier sich alle Leute Künstler nennen, die dem Stein oder dem Holz etwas menschliches antun, sind alle Wilden Künstler, die Holz oder Stein verändern. Sie haben nämlich Augen für organische Beziehungen und Verhältnisse und Hände, denen das Werkzeug unfehlbar nicht entgleitet. Kein Speer, kein Kamm, kein Teller, kein Schurz, der nicht ein Kunstwerk ist. Nämlich künstlerisch logische Gestaltung von Farbformen. Und was in Europa in letzten Jahrhunderten nur einem einzigen Künstler gelungen ist, plastische Kunstwerke zu schaffen, er heißt Brancusi, das ist das künstlerische Eigentum jedes Wilden. In keinem Gegenstand, in keinem Kunstwerk, wird je auch nur der leiseste künstlerische Irrtum gefunden werden können.

Gewiß, es leben auch in den europäischen Ländern Menschen mit sicherem künstlerischem Empfinden und künstlerischem Können. Nur sind es in den seltensten Fällen die „Berufskünstler". Diese Menschen fand man und findet man in der sogenannten Masse, die für die Kunstkenner und die ähnlichen spießbürgerlichen Einrichtungen nicht existiert. Im Süden kann man offenbar vor Sonne nicht sehen, im Westen sieht man die Sonne nur untergehen und im Norden kann man die Sonne nicht sehen. Aber im Osten Europas geht die Sonne auf. Hier wird die Masse zum Menschentum der Wilden frei gemacht. Hier wird diese unsinnige und unsinnliche Kultur vernichtet, durch die der Mensch verpflanzt und angepflanzt wird, statt daß man ihn durch seine Sinne und in seinen Sinnen wachsen läßt. Rußland öffnet Europa für Asien, die Kolonien Afrikas und der Südsee geben ihre europäischen Kolonisten mit Dank zurück und verzichten auf allgemein menschliche Verwertung. Es wird eine glückliche Zeit zu leben.

Ob man Menschen frißt oder andere Säugetiere, ist jedenfalls kein Beweis für oder gegen Kunst. Das sind nur Grad- aber keine Artunterschiede. Die Wilden sind doch bessere Menschen. Die Wilden haben doch die beste Kunst, nämlich Kunst.

Man darf mir nicht nachsagen, daß ich nichts anerkenne. Trotzdem es gar nicht auf meine Anerkennung, sondern auf die Kunst ankommt. Und wenn ich die Europäer den Wilden vorwerfe, liegt es eben an der europäischen Verwerflichkeit. Denn man kann nur verwerfen, was zu verwerfen ist. Und nachdem man bei den Negern die Kraft und die Kunst der Bewegung im Tanz und in der Musik erkannt hat, ist die Hoff-



Kongo



Kongo

nung noch nicht verloren, daß die Europäer auch einmal die Augen öffnen und sehen lernen wie Wilde und Kinder sehen. Es ist sehr einfach: etwas mehr sehen und weniger lernen.

Warnung, insbesondere für Deutschland: um der Kunst willen keine Spezialisten für Negerplastiken heranbilden. Man möge sich nach wie vor mit der Renaissance begnügen.

Diese große Kunst der Urvölker — man könnte wild davon werden. Man soll, man muß wild werden.

Herwarth Walden



Kongo





Adolf Küthe: Dekoration

Theater

Das Publikum und die Presse kennt eigentlich nur eine Kunst: das Theater. Kein Wunder, weil es keine Kunst ist. Wenigstens nicht das Theater der Gegenwart. Die Herren und Damen, die sich und andere mit dieser Kunst beschäftigen, heißen Schauspieler und Schauspielerinnen, nennen sich jetzt lieber Mitglieder irgend eines Theaters und sind gewerkschaftlich organisiert, ohne deshalb dem König nicht das zu geben, was nicht des Königs ist. Sie sind alle fein gebildet, verkehren in der feinen Gesellschaft und geben den feinen Ton in allen Lebenslagen an. Diese Künstlerschaft kennt zwei Arten ihrer Kunst: sie kann sich verstellen oder sich natürlich geben. Die erste Art nennt man klassisch oder expressionistisch, die zweite Art naturalistisch oder realistisch. Diese Künstlerschaft kann aber nur ihre Stimme verstellen oder entstellen, die Bewegung bleibt dem Zufall der Natur oder der Natur des Zufalls überlassen. Manchen Künstlern kommt die Natur durch ein Versagen zu Hilfe. Eine Fistelstimme, ein Lispeln, ein Heuschnupfen wirken stets eigenartig. Die Eigenart ersetzt die Künstlerschaft überhaupt. Eigenart ist Zufall. Eine Blonde muß unter hundert Schwarzen auffallen, es bleibt ihr gar nichts übrig. Das Näseln eines Mannes muß auffallen, wenn die Andern es nicht tun. Diese merkwürdige Künstlerschaft spielt nicht etwa, sie besteht aus Mitgliedern, sie studiert Rollen und sie denkt. Sie versetzt sich in den Geist der Rolle und verstellt sich, um den Geist erscheinen zu lassen. Zur Versinnlichung dieses Geistes wendet man Kostüm und Maske an. Napoleon ist schon durch den Hut gegeben und Maria Stuart durch den bestbekannten Kragen. Die Seele selbst wird durch die Stimme verstellt. Ein weinerlicher Ton ist Trauer oder Glaube. Ein Brüllen ist Kraft, ein Säuseln ist Liebe, Tod wird tief und Leben hoch gesprochen. Das nennt man Rollenstudium. Für die Gesamtheit der Nichtspieler wird ein Spielleiter bestellt, der für alle zusammen denkt. Er sorgt für die Auftritte und Abtritte, für Raucher und Nichtraucher, für Stellungen, Sitzungen und Lagen. Er läßt Hintergründe malen, verteilt künstliche Naturgegenstände über den Raum und elektrisches Licht über die Guten und Bösen, läßt auch durch Pausen Stimmung und Musik machen. Außerdem verhilft er dem Dichter zu seinem Recht. Wenn er modern gesonnen ist, läßt er ferner Gymnastik durch Besteigen von Treppen und Leitern und andern Unfug treiben. Dies alles zusammengenommen ist die Kunst des Theaters.

Der Kunstkritiker wertet noch heute ein Bild danach, ob die Bäume saftig sind oder ob die Jungfrau blüht. So einen feinen Blick hat er, der Kunstkritiker. Der Theaterkritiker wertet noch heute danach, ob der Schauspieler wirklich mit seinem Herzen leidet oder ob die Schauspielerin die Liebe durch persönliche Erfahrung glaubhaft für ihn darstellt. Dies alles zusammengenommen ist die Kunst der Kritik.

Aber keine Kritik der Kunst.

Hingegen gibt es sogar Theatergeschichte.

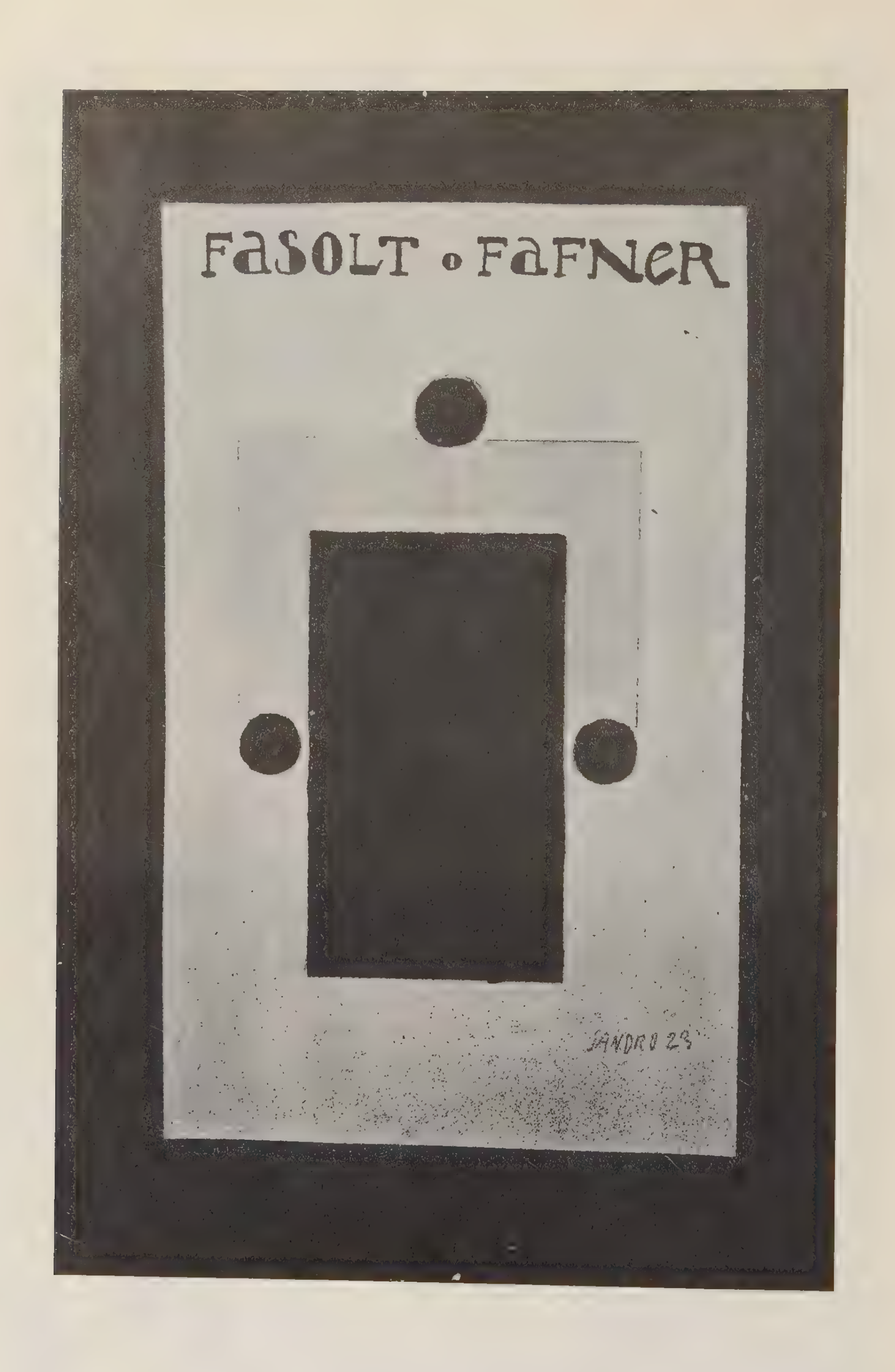
Es gibt sogar eine Theaterwissenschaft mit richtigen Professoren. Made in Germany.

Aber es gibt keine Kunst des Theaters.

Wodurch hat es die glückliche Natur ver-



Sanndro Malmquist: Bühenfigurinen zu „Kind" von Herwarth Walden



Sandro Malmquist: Bühnenfigurine Fasolt und Fafner

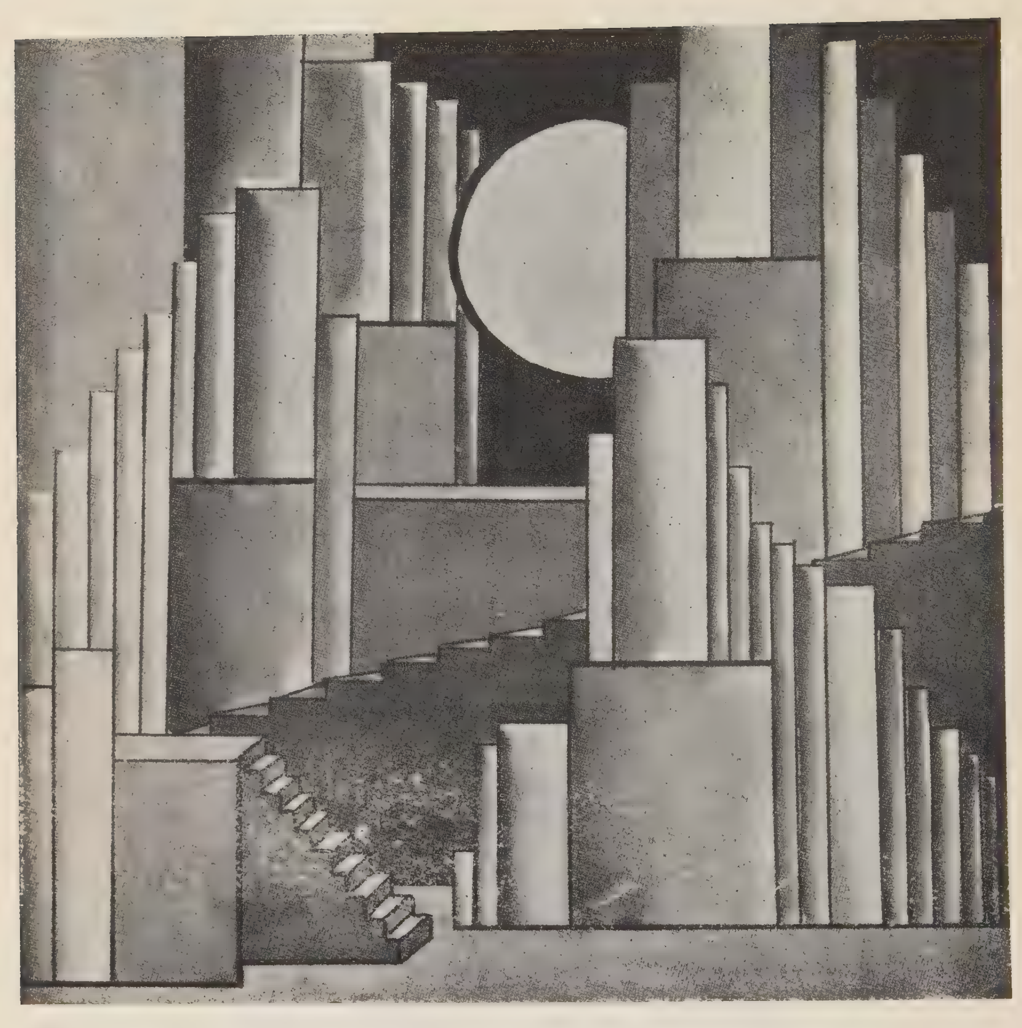


Sandro Malmquist: Bühnenfigurine Die Walküre

schuldet, daß man sie durchaus zur unglücklichen Kunst machen will. Man will sich erinnern oder erinnert werden. An Gott. An die Liebe. An Alt-Heidelberg. An Bismarck, an Dienstmädchen und an Schwiegermütter.
Zur Darstellung dieser Erinnerungen dienen die Schauspieler, die sich ihrerseits wieder der Dichter bedienen. Dichter sind Leute, die ihre eigenen Erinnerungen oder die Erinnerungen anderer ungereimt gereimt oder gereimt ungereimt niederschreiben. Beim Theater werden sie auf die handelnden Personen verteilt, worunter die Schauspieler zu verstehen sind. Die Erinnerungen werden um einen Streitfall, den sogenannten Konflikt, gruppiert, damit eine menschliche Wirkung entsteht. Die Lösung des Streitfalls nimmt der Dichter als Richter persönlich vor. Bringt er Leute um, ist es eine Tragödie, läßt er sie sich vertragen, eine Komödie, mit Gesangseinlagen eine Posse. Wird alles gesungen ist es mit Tod eine Oper, ohne Tod eine Operette.
Der Schauspieler nun charakterisiert. Er ist dazu bereits von der gütigen Mutter Natur ausgestattet. Er ist dick für den Onkel, dünn für den Intriganten. Sie hat schwarze Haare für die Leidenschaft, blonde für die Hingebung. Durch einen Stiernacken ist er der geborene Held, durch eine volle Figur sie die Mutter Natur persönlich. Gute Zähne charakterisieren Frohsinn, schlechte Neid. Man merkt, jeder Mensch ist der geborene Schauspieler. Jeder hat seine Rolle, jeder sein Fach. Der Direktor oder der Regisseur braucht ihn nur auf den geeigneten Platz zu stellen. An besonderer Begabung kommt allerdings noch das Auswendiglernen dazu. Damit etwaigen Minderbegabten auf diesem Gebiet nicht die Möglichkeit genommen wird, zum Theater zu gehen, ist in jedem Theater eine ältere Dame zum Vorsagen oder Nachsagen in einen Kasten versteckt. Sie kann bei Bedarf auch als natürliches Echo verwandt werden.
Niemand aber kümmert sich um die Kunstmittel des Theaters: um den Tonfall und die Bewegung. Höchstens um ihre Ausdeutung. Kunst ist keine Verständigung. Sinn der Kunst nur Kunst sinnlicher Gestaltung.
Der Reiz der Bewegung ist die Bewegung und nicht ihr Zweck. Der Reiz des Tonfalls ist der Tonfall und nicht seine begriffliche Erklärung. Das Wesen des Theaters als Kunstwerk besteht in der Komposition optischer und akustischer Elemente. Bewegung und Tonfall müssen in sinnliche und nicht höchstens in intellektuelle Beziehung zueinander gebracht werden. Man muß also zunächst sehen und hören können. Das können die meisten heute nur mit Hilfe des Denkens. Sie schließen von einer begrifflichen Vorstellung auf Sichtbares oder Hörbares. Sie empfinden daher auch nie den Mangel an Komposition, weil sie nicht einmal die Elemente aufnehmen. Nur wo die Möglichkeit begrifflicher Aufnahme fast ausgeschlossen ist, entstehen rein künstlerische Wirkungen: beim Tanz und bei der absoluten Musik. Wer sogar hier noch denkt oder nach Erklärungen sucht, ist für die Kunst verloren.
Die Malerei, die Gestaltung bewegter Farbformen, hat sich bekanntlich von der intellektuellen Darstellung begrifflicher Formeln der optischen Welt gelöst. Das ungegenständliche Bild ist entstanden. Es gibt viele Denker, die es langweilig finden, weil sie sich dabei das nicht denken können, was



Michael Larionow: Bühnenfigurine „Pfau“



Wiederhold: Dekoration

andere für sie schon gedacht haben. Man hat das Recht, es ebenso langweilig zu finden wie alle Erscheinungen der Natur und muß sich dann eben aufhängen, wenn man es vor Langeweile nicht mehr aushält. Während man aber auf der ganzen Erde herumreist, um Erscheinungen der Natur in etwas veränderter Komposition zu finden, sieht man die unersehene Veränderung der Farbformen in der Komposition des ungegenständlichen Bildes nicht. Dieselbe Komposition ungegenständlicher Farbformen ist aber die Wirkung des Tanzes. Denn nicht die Glieder, die Bewegung der Glieder in ihren optisch logischen Beziehungen ergeben die künstlerische Wirkung. Es gibt

eben eine Logik der Sinne. Unkomponierte Bewegungen auf der Bühne sind für jeden langweilig, weil der Tanz nur sinnlich optisch aufgenommen werden kann und die Voraussetzung hierfür, die künstlerische Komposition, eben fehlt. Das Theater verzichtet dilettantisch auf das eine Hauptmoment, die Bewegung. Man ahnt zwar, das etwas für das Auge geschehen muß. Daher geht man, steht man, sitzt man oder raucht man abwechselnd in einer Folge, wie man es im Leben nicht tut, wie man auf dem Theater es aber für Leben hält. Die Glieder, die im Leben nur zu praktischen Zwecken bewegt werden, schlenkern oder lagern am Körper auf der Bühne optisch sinnlos herum. Nicht der Wechsel, der optisch logische Wechsel gibt sinnfällige und daher künstlerische Wirkung.

Die Gesangsmelodie auf der Bühne ist durch einen Komponisten festgelegt. Und zwar für alle Beteiligten. Hier ist also wenigstens ein Mensch vorhanden, der die Absicht zur Komposition hat, das heißt zur akustischen Feststellung von Beziehungen der Tonformen. Diese Aufgabe hat beim Theater der Regisseur. Der Dichter interessiert sich nur für seine Gedanken. Der Regisseur sieht aber seine Aufgabe darin, diese Gedanken so vortragen zu lassen, als ob sie einem Auditorium nicht etwa von Schwachsinnlichen, sondern von Schwachsinnigen beigebracht werden sollen. Er läßt durch Brüllen oder Flüstern Weisheiten oder Dummheiten aussagen, übermalt Wörter, die schon selbst Malerei sind, durch Töne und paukt oder flötet dem Publikum ein, was es zu empfinden hat. Mit dem jeweiligen Stimmfall oder Stimmbruch, dem die meistens ungütige Mutter Natur dem betreffenen Künstler überlassen hat. Sprechen kann der Mensch bekanntlich sowieso. Das ist der Irrtum. Die natürliche Sprache kann ebensowenig Kunstmittel sein, wie die natürliche Bewegung. Die Sprache muß Sprechmelodie werden. Sie muß so festgelegt sein wie die Gesangmelodie. Der Schauspieler darf sie sich nicht nach seiner Eigenart bilden. Das darf der Musiker im Orchester auch nicht. Wie die Gesangsmelodie aus den Beziehungen der Tonwerte entwickelt wird, so muß die Sprechmelodie aus den Klangwerten der Wörter gestaltet werden. Die Melodie der Töne und der Tonfälle ist eine akustische Bewegung, der Rhythmus.

Das absolute Kunstwerk des Theaters ist noch nicht geschaffen. Das absolute Kunstwerk in der Kunstform der Rezitation, also der Einzelleistung, in der Verbindung von Formen der Bewegung und des Tonfalls bereits durch Rudolf Blümner gestaltet. Das Theater als absolutes Kunstwerk zu gestalten, versuchen die Regisseure Taïroff, Meierhold, Juschny, Lothar Schreyer und William Wauer. Die Hauptschwierigkeit für diese Regisseure liegt in der Unterlage ihrer Leistung, im literarischen Drama. Die Aufführung einer Operette durch Taïroff und der szenischen Gestaltung eines Volksliedes durch Juschny kommen dem absoluten Kunstwerk des Theaters am nächsten. Aber auch das Thema kann zu einem ständigen Theaterkunstwerk verwandt werden. Voraussetzung ist, daß der Wortgestalter sich bewußt wird, was er zu schaffen hat. Das Material der Dichtung ist das Wort und nicht der Gedanke. Die rhythmische und melodische Komposition von Wörtern ergibt das Wortkunstwerk,



Szenenbild: Der Gott der Rache Staatliches Jüdisches Kammertheater / Moskau

das nebenbei auch einen Sinn auslösen, wie das Bild auch an Gegenstände erinnern kann. Das ist die Aufgabe und die Absicht der expressionistischen Dichtung, wie sie in den Dramen von August Stramm, von Lothar Schreyer und von mir zu lösen versucht worden ist. Ein Drama wird dadurch nicht künstlerischer, daß man seine Handlung, also die Erinnerung an Vorgänge, nach Chicago, China oder in den Himmel verlegt. In der Kunst gibt es nur optische und akustische Phantasie. Kunst kann nur mit Kunstmitteln geschaffen werden. Schrei ist Wirkung, nicht der Schrei nach etwas. Seufzen ist Wirkung, nicht Seufzen um jemand. Lachen ist Wirkung, nicht das Lachen wegen etwas. Weinen ist Wirkung, nicht das Weinen um jemand. Das Etwas und den Jemand kann sich jeder nach seinem Belieben oder Mißlieben denken, wenn nur die Wirkung überhaupt in Ton und in Erscheinung tritt. Das wird durch Komposition von Ton und Bewegung erreicht.

Die Masse hat gegen die Kenner recht. In ihrer Gesamtheit als Publikum empfindet



Szenenbild: Zauberin Staatliches Jüdisches Kammertheater / Moskau

sie unmittelbar und befreit sich von der Mittelbarkeit des Individuums. Das Publikum geht mit Recht nicht mehr in das literarische Theater. Wenn es selbst Erinnerungen haben will, so will es die Erinnerung seines Lebens und nicht des Lebens von verstorbenen Göttern, Königen, Helden und Geliebten anderer Leute. Noch lieber will das Publikum gar keine Erinnerung. Es will das Leben der Sinne. Daher geht in die Operetten und die Revuen, die der Anfang eines Ersatzes für das Theater als Kunstwerk sind. Die Geistigen haben es dem Bürger und dem Arbeiter stets übelgenommen, daß sie im Theater durchaus nicht denken wollen. Die Geistigen sind aber keine Menschen, sie sind nur Begriffe eines vergriffenen Menschentums. Geist ist nur das Gedächtnis sinnlicher Erlebnisse anderer, auf eine passende oder unpassende Formel gebracht. Das Theater als Gestaltung künstlerischer Erlebnisse, also sinnlicher und sinnfälliger Momente kann sich aus diesen Geist nicht einlassen. Man ist noch nicht Künstler, wenn man kann sich auf diesen Geist nicht einlassen. stimmt nicht dazu.

Das Theater muß aus dem Leben der Sinne



Feliks Krassowski: Wachsende Szene
Bühnenbilder: Dziady (Ahnen) von Mickiewicz

gestaltet werden. Das Leben besteht nur aus sinnlichen Wirkungen. Die Gestaltung sinnlicher Wirkungen ist Kunst. Die Komposition sichtbarer und hörbarer Elemente ist das Theater als Kunstwerk.

Herwarth Walden

Absolute Schauspielkunst

Ein Bekenntnis zur Einleitung

Vor zwanzig Jahren sprach und schrieb ich zum ersten Mal über absolute Schauspielkunst. Erst zehn Jahre später, als es eine expressionistische, insbesondere eine alogische und eine abstrakte Dichtung gab, konnte ich den Beweis für die Wahrheit meiner Erkenntnis erbringen. Aber die Wenigsten waren imstande, in der Weise, wie ich diese Dichtungen der Expressionisten vortrug, das Absolute dieser Vortragsweise zu erkennen. Nach weiteren



Feliks Krassowski: Wachsende Szene
Bühnenbilder: Dziady (Ahnen) von Mickiewicz

fünf Jahren veröffentlichte ich im Sturm die absolute Dichtung „Ango laina" und überzeugte durch ihren Vortrag auch diejenigen von der Existenz einer absoluten Schauspielkunst, die vorher nicht daran geglaubt hatten. Freilich haben nur Wenige unter diesen begriffen, worin das Wesen der absoluten Schauspielkunst besteht. Aber ich will die Wahrheit nicht verschweigen, daß die meisten derjenigen, die es angeht, nämlich unsere Schauspieler und Rezitatoren und Regisseure und ebensowenig unsere Kritiker meinen Vortrag überhaupt gehört haben. Ich will noch einmal erklären, was die absolute Schauspielkunst ist.

* *

Demjenigen, der weiß, was man unter absoluter Musik und absoluter Malerei versteht, kann es nicht schwer fallen, auch die absolute Schauspielkunst zu begreifen.
Die absolute Musik ist die reine Musik, das ist die Nur-Musik. Die meisten wissen bloß, daß dieses die Musik ist, die sich nicht mit den Worten zum Lied oder zur Opern-

form verbindet. Aber der Begriff der reinen Musik ist enger zu verstehen. Denn auch die sogenannte Programm-Musik ist oft keine absolute, reine Musik. Ja sie ist es in vielen Fällen noch weniger als das Lied oder die Oper. Denn Lied und Oper können — könnten, denn sie sind es in unserer gesamten Musik-Literatur fast niemals — ein organisches und darum reines Kunstwerk (wenn auch nicht als Nur-Musik) werden. Die Programm-Musik ist aber, wenn sie wirklich bloße Programm-Musik ist, verunreinigte Musik. Bloße Programm-Musik ist sie dann, wenn sie ein gegenständliches Thema hat, dessen Kenntnis zu ihrer Aufnahme durch den Hörer notwendig ist. Solche Musik ist unrein, weil sie ihr eigenes Gebiet verläßt und ein anderes Kunstgebiet betritt. Solche Musik bleibt nur dann rein, wenn sie auch ohne jede Kenntnis des beabsichtigten speziellen Inhalts aufgenommen werden kann. Darum ist Beethovens Pastorale, darum sind Schumanns programmatische Klavierstücke reine Musik, darum sind Richard Strauß' Orchester-Kompositionen keine reine Musik, keine absolute Musik. Und das gilt von ihnen im tadelnden Sinne.

Die neue Malerei hat uns gezeigt, daß es trotz allen denen, die es mehr aus Hartnäckigkeit als aus Einsicht leugnen, eine absolute reine Malerei gibt. Sie ist eine Malerei, die auf jede Darstellung im Sinne des Gegenständlichen verzichtet. Sie heißt darum auch abstrakte Malerei. Neben ihr besteht in der neueren Malerei eine Art der gegenständlichen Darstellung, die man mit einem Schlagwort als gegenständlichen Expressionismus bezeichnet. In ihr ordnet der Maler das Gegenständliche vollkommen dem rein Malerischen unter. Er tut also etwas ähnliches, wie Beethoven in der Pastorale, Schumann in seinen Klavierstücken getan haben. Die Farbformen müssen, auch ohne daß das Gegenständliche als solches erkannt wird, dem maßgebenden Gesetz der Fläche gehorchen.

Und was ist demnach absolute Schauspielkunst? Reine Schauspielkunst? Gibt es denn eine Schauspielkunst, die, wie die reine Musik auf das Wort, wie die reine Malerei auf das Gegenständliche, auf das Wort, die Dichtung, die Handlung verzichten kann?

Die Antwort ist durch eines erschwert: dadurch, daß die Schauspielkunst anscheinend als koordiniert und in dieser Beziehung gleichgestellt neben Musik und Malerei tritt. Sie ist aber keine eigene Kunstgattung.

In einem strengen, in einem sehr strengen Sinne gibt es nur zwei Künste: eine, die durch das Ohr und eine, die durch das Auge aufgenommen wird. Die erste hieße richtig die Kunst der Töne, die andere die Kunst der Erscheinung. Was wir heute Dichtkunst nennen, gehört von Ur-Beginn zur Kunst der Töne. Und was wir Bildhauerkunst nennen, verrät schon durch seinen glücklichen Namen die Zugehörigkeit zur Kunst der Erscheinung. Die Schauspielkunst ist eine zusammengesetzte Kunst: sie ist die Kunst der Sprechtöne und der beweglichen Erscheinungen (zu der also auch der Tanz und die Pantomime gehören). Dieses Wesen der Zusammensetzung erschwerte von jeher die Erkenntnis der sogenannten Schauspielkunst. Zwar leuchtet jedem sofort ein, daß sie in ihrem einen Teil, der beweglichen Erscheinung, also der Bewegungskunst, absolut sein kann. Sie ist es weniger in der üblichen

Pantomime, obgleich auch diese absolut sein kann, als in der Form des Tanzes. Aber auch das gilt nur vom reinen Tanz. Leider hat der Tanz schon seit langer Zeit den schlechten Ehrgeiz erlangt, aus seiner Reinheit zur Unreinheit des gegenständlichen Tanzes zu dringen. (Und die Dummköpfe nennen diesen impressionistisch gewordenen Tanz jetzt expressionistischen Tanz.) Ich will mich also nicht damit beschäftigen, die Möglichkeit schauspielerischer Bewegungskunst zu erklären, da sie wohl den meisten begreiflich ist. Schwieriger ist es, die Möglichkeit einer absoluten Sprechkunst zu beweisen. Wie, so höre ich abermals fragen, wie soll der Schauspieler ohne die Dichtung oder ganz gewiß doch ohne die Worte reden? Aber da stelle ich zuvor eine Gegenfrage: Wie kann der Schauspieler ein Kunstwerk nach seiner eigenen Idee und nach seinem eigenen Willen schaffen, wenn ihm die Dichtung die Worte genau vorschreibt? Die Worte, die doch in der gesamten vor-expressionistischen Dichtung, wie jedes Kind weiß, nicht nach den Gesetzen der Kunst, sondern nach den Gesetzen der Logik, ja sogar nach den Gesetzen der Syntax und Grammatik geordnet sind. Ein Schauspieler, der etwas Derartiges fertig bringt, ohne jemals dagegen einen Widerwillen empfunden zu haben, kann kein Künstler sein, und wenn ihn eine ganze Welt bejubelt. Denn die Grammatik ist unkünstlerische Willkür, ebenso wie die Syntax und die Logik. Und ihre Zertrümmerung durch die expressionistischen Dichter bringt die Gesetze der Kunst wieder zu Ehren. Wie aber steht es mit den Worten selbst? Sind sie in der Form, wie die Entwicklung sie hat werden lassen, überhaupt zu beseitigen? Was sind Worte? Verbindungen von Konsonanten und Vokalen, also von Geräuschen und Klängen, die nicht immer und ganz besonders selten in unserer deutschen Sprache, Wohlklang und in ihrer heutigen Endform ebenso gewiß nicht nach künstlerischen Gründen aneinandergereiht sind. Daraus habe ich die letzte Konsequenz gezogen: Ich habe mir in dem „Drama“ (oder wie man es nennen will, ich lege keinen Wert auf das schlechte Wort) Ango laina die Worte selbst neu geschaffen: in Ansehung, will sagen, in Anhörung der Konsonanten und Vokale habe ich sie nach meinen Klangvorstellungen geformt und rhythmisch aneinandergereiht. Es gab nichts Selbstverständlicheres. Und ich habe damit alle jene Hindernisse beseitigt, die einer Verklanglichung durch die Sprechmelodie im Wege waren. Denn jetzt war die Sprechmelodie unabhängig vom Wort, das durch seine Bedeutung, vom Satz, der durch seinen Sinn der Melodie Vorschriften machte. Dies ist die absolute Sprechkunst in ihrer höchsten Form. Jede Verbindung mit dem gegebenen Wort kann diese vollkommene Reinheit der Sprechmelodie nur beeinträchtigen, abschwächen. Wo aber steht in den Gesetzen der Kunst geschrieben, daß die Sprechmelodie, wenn sie eine solche Verbindung mit dem Wort eingeht, zur Sklavin des Worts, zur Dienerin an der Dichtung werden müsse, wenn nicht gar zur Gelehrtenfigur einer Interpretin? Daß sie also das werde, was besonders die Hüter der Literatur von der Sprechmelodie, vom Schauspieler, von der Schauspielkunst immer wieder verlangen. Nirgends steht es geschrieben, aber die Gesetze der Kunst verbieten es.

Unsere heutige Schauspielkunst (und das ist, um es zu wiederholen, in diesem Zusammenhang die Sprechkunst, sei es die der Schauspieler, sei es die der Rezitatoren) befindet sich vollkommen in den Klauen der Dichtung, der Sätze, und bei den schlechtesten Vertretern dieser Kunst sogar in Abhängigkeit der Worte. Ihre Beurteiler, seien sie Publikum, seien sie Kritiker, stehen so vollkommen unter dem Bann dieses Vor-Urteils, daß sie die eigentliche Leistung des Schauspielers (Sprechers) weder beurteilen, noch überhaupt nur hören können. Genau so wie wir alle verlernt haben, den reinen Klang eines Wortes aufzunehmen, weil sich die begriffliche Vorstellung (Vor-Stellung) vordrängt, genau so wie niemand die Farbformen eines sogenannten darstellenden (impressionistischen) Bildes auch nur sieht, geschweige denn beurteilend abwägen kann, genau so wenig hört der Hörer, sei er Publikum, sei er Kritiker, in unseren Theatern oder Vortragssälen eine klangliche Leistung, weil sich die Dichtung, der Sinn, das Wort vordrängt. (Da ich von anderem, wie von der sogenannten Handlung und störendem Beiwerk der theatralischen Umwelt hier gar nicht reden will.) Die Schauspieler selbst, und ich meine damit diejenigen, die heute als die besten beurteilt werden, wollen selbst gar nichts anderes als ihren Text sprechen. Grade mir braucht man nicht zu sagen, daß sie doch alle melodisieren. Denn ich erwidere: wie mans nimmt! Alle Menschen melodisieren, da sie doch gar nicht anders können. Und was man einen Schauspieler oder Rezitator nennt, ist einer, der die Melodien seiner Sprache geschickter als die Andern imitieren kann und dabei immer noch weit, weit hinter dem letzten seiner Originale zurückbleibt. Denn wenn Sie, meine verehrten Damen und Herren, einmal die Güte haben wollen, von den schauspielerischen „Melodien" die Worte sich wegzudenken oder wegzuhören (wenn Sie das fertigbringen!), dann werden Sie erschrecken vor dem, was als die eigentliche (eigene) Leistung des Schauspielers und Rezitators übrig bleibt. Es ist im Falle unserer anerkannten Schauspieler so gut wie gar nichts! „Von Melodie auch keine Spur!" Und so ist der Unterschied zwischen dem, was man einen guten und einen schlechten Schauspieler nennt, nur ein Unterschied der Grade, nicht des Wesens. Was so viele Hörer reizt und so viele gar begeistert, ist etwas ganz anderes als das Künstlerische. Es muß etwas anderes sein. Denn Kunst ist immer nur r h y t h m i s c h e G e s t a l t u n g. Aber die Melodie des Schauspielers beherrscht nicht der Rhythmus, sondern der Stoff. Zur Entschuldigung der Schauspieler kann man nur sagen, daß die gesamte vorexpressionistische Dichtung selbst unrhythmisch ist, und darum die Rhythmisierung durch die Sprechmelodie erschwert. Aber freilich nur erschwert, unmöglich ist sie nicht. Denn die Auswahl unter den Sprechtönen ist unendlich.

Welche Bedeutung hat also die Erkenntnis einer absoluten Sprechmelodie für die gesprochene Dichtung? Daß nur dann gesprochene Worte Kunst sind, wenn ihre Melodie auch ohne Anhörung der Worte, für sich allein Kunst ist. Alles andere ist Kunst-Ersatz, für die Schwächlinge, für die Aestheten.

Und nun schlagt mich tot!

Rudolf Blümner

Tanz

Milchweiche Schultern!
Augen flirren, flackern!
Blond und schwarz und sonnengolden
Taumeln Haare, wirren, krampfen,
Schlingen Brücken,
Brücken!
Hin
Und rüber
Taumeln, Kitzel,
Bäumen, saugen,
Saugen, züngeln,
Schürfen
Blut
Schweres, lustgesträubtes
Blut!

In die Wunden
Hüpfen Töne,
Sielen, bohren,
Wühlen, quirlen,
Fallen kichernd,
Schwellen auf und fressen sich,
Gatten, gatten, schwängern sich.
Bären Schauer
Wahnengroß!

Hilflos surren um die Lichter
Mütterängste
Nach den Kindern,
Die sich winden,
Winden, huschen
Vor den Tritten,
Die sich packen,
Ihre glasen, sichten Leiber
Schinden, scharren,
Pressen, schleudern,
Tückisck abgemeßne Lüste
Jagen unter Brunstgestöhne
Brunstgeächze
Und Gekrächze!

Durch die Wirrnis
Durch die Flirrnis
Blitzt Verstummen!
Jäh zerflattern
Drängen gellend
An die Decke
Sich die Töne,
Klammern, krallen
Scheu verwimmernd
Am Gebälk!
Glotzen nieder,
Wo mit Wuchten
Schlorrt das Keuchen
Schlappet
Ringsum an den Wänden
Seinen ungefügen Leib,
Unzahlmäulig
Zuckt und schnauft!

An die angstzerglühten Herzen
Reißen flammend hoch die Lichter
Ihre hetzverstörten Kinder,
Die in Irren, Wirren
Zitternd
Ob der ungewohnten Ruhe
Ab sich tasten
Und sich streicheln

Gegenseitig
Hell von Staunen,
Daß sie leben noch,
Sie leben!
Zagig finden sie das Lächeln,
Fluten leise, fluten, fluten,
Reichen summend sich die Hände,
Werden warm
Und
Schwingen Reigen!

Da
In Peitschlust, Streitdurst, Quälsucht,
Vollgesogen
Vom Gebälke
Stiebt das Gellen!
Schrillt unbändig,
Ueberschlägt sich,
Purzelt, flattert,
Springt und stöbert,
Federt, pumpelt auf
Das Untier.
Das
Mit tausend Füßen aufschrickt,
Trippelt, trappelt,
Trappelt, grappelt,
Gell gedrängelt
Von den Tönen,
Die zerrasseln,
Niederprasseln,
Peitschen, schlagen, fiebern, kosen
Und im Wirbel
Wringen, wiegen
Schwelles,
Blasshellrotes Fleisch!

Milchweiche Schultern!
Augen . . .

August Stramm

Tanz und Tanz

oder

Kunsttanz und Tanzkunst

Die Ästhetik unterschied die d a r s t e l l e n d e n Künste von den übrigen. Diese Unterscheidung trägt die Schuld an den Verwirrungen der Kunstanschauung (und Kunst-Anhörung) sowie an den Verirrungen der Kunstausübung. Denn sie erweckte nicht nur den Anschein, als ob es sich um zweierlei Kunstgattungen, die sich scharf trennen, handle, sondern sie schuf wirklich eine Trennung zwischen den Künsten. Merkwürdigerweise zählte diese Ästhetik zu den darstellenden Künsten nur die Malerei und die Plastik, während sie doch die gesamte frühere Dichtung und auch die Schauspielkunst logischerweise ebenfalls hätte dazu zählen müssen. Denn unter der Darstellung verstand sie, wie man weiß, die „Bedeutung" des Kunstwerks. Ein bearbeiteter Steinblock war nicht nur eine Form, sondern b e d e u t e t e, s t e l l t e etwas v o r, eine Person oder ein Tier zumeist. Ein Bild war nicht nur eine Farb- oder Linienformung, sondern stellte etwas dar oder vor. Da die gesamte vor-expressionistische Dichtung und leider auch noch die gesamte heutige Schauspielkunst etwas, und zwar etwas sehr genau Bestimmtes, d a r s t e l l t, gehören beide im Sinne jener alten ästhetischen Unterscheidung zu den darstellenden Künsten. Es blieben also nur die Musik und der Tanz als nicht darstellende Künste übrig. Immerhin geht aus



Alexander Archipenko: Tanz

dieser alten Unterscheidung hervor, daß man die Existenz nicht darstellender Künste stets anerkannt hat. Der Fehler war nur der, daß man ausschließlich der Musik und dem Tanz die Möglichkeit und die Fähigkeit, nichts (nichts Positives) darzustellen, zutraute, jenen anderen Künsten aber völlig absprach. Aber während die Anhänger jener alten Unterscheidungslehre mit Schaudern sehen und hören, daß jene genannten darstellenden Künste sich expressionistisch gemacht haben und damit und somit für sich auch das Recht in Anspruch nehmen, nichts (nichts Positives) darzustellen, vorzustellen, zu bedeuten, erleben sie (erleben sie schon längst), aber leider ohne das dringend notwendige Schaudern, daß ein Teil der Musik und ein Teil des Tanzes das Verlangen zeigen, ihrerseits gleichfalls „darzustellen". Diese Teile der Musik und des Tanzes werden Programm— Musik und Programm— Tanz. Es ist ein Beweis für die gänzliche Denkträgheit der immer noch herrschenden Macher der allgemeinen und gangbaren Kunstauffaßung, wenn solche Erscheinungen sie nicht zu der Einsicht gebracht haben, daß die altertümliche Unterscheidung zwischen darstellenden und nichtdarstellenden Künsten eine beliebige, aber keine wesentliche ist. Jede Kunst kann darstellen oder nicht darstellen, wie es dem Künstler beliebt. An sich ist keine Kunst ihrem Wesen nach darstellend, sondern eine rhythmische Komposition der Erscheinungs- oder Klangformen. Wer die Fähigkeit besitzt, unter vollkommener Wahrung der rhythmischen Komposition, sozusagen nebenbei, sozusagen zum privaten eigenen oder fremden Vergnügen auch noch „darzustellen", der mag es tun. Und er allein darf es tun. Und somit ist der Tanz weder darstellend noch nicht-darstellend, oder, damit man mich ja nicht mißverstehe, er ist wie jede Kunst seinem Wesen nach nicht-darstellend. Will man dieses Wesen des Tanzes näher bestimmen, so braucht man sich nur zu besinnen, daß es überhaupt nur zwei Gruppen unter den Künsten gibt. In meinem Aufsatz über absolute Schauspielkunst, den ich im dritten Hefte dieser Zeitschrift veröffentlichte, habe ich diese Gruppen die Kunst der Töne und die Kunst der Erscheinungen genannt. Die Tanzkunst gehört also zur Kunst der Erscheinungen. Sie dringt durch das Auge in die Sinne. Jede Erscheinung ist ruhig oder bewegt. Die Tanzkunst ist die Kunst der bewegten Erscheinung. Sie gehört zu der Untergruppe der Bewegungskünste. Ihre faktische Dreidimensionalität ist so wenig wahrnehmbar wie jede. Bei allen Raumveränderungen bleibt sie doch nur zweidimensional sichtbar. Das ist maßgebend. Der Tanz ist sich bewegendes Bild. Was ist ein Bild? Erscheinungsformen, die geschlossen dergestalt (der Gestalt) zueinander in Beziehungen treten, daß sie durch die innere Bewegtheit, die ihnen der Rhythmus gibt, eine geistige Bewegtheit, ein geistiges Leben erhalten. Nicht die realen Bewegungen des tanzenden Menschen sind der Rhythmus und also das Leben dieser Kunst Tanz. Aber man muß leider sagen, daß dieses reale Leben der bewegten Körperteile und Körperformen be vielen Beschauern und, was schlimmer ist, bei Ausübenden die Vorstellung erweckt, es sei ein künstlerisches Leben (während es, wie gesagt, nur, ja nur, ein wirkliches Leben ist) Vita ipsa in arte



Alexander Archipenko: Roter Tanz

mors. Das heißt auf deutsch: Das Leben selbst ist in der Kunst nicht viel mehr als Kadaver. Denn die realen Bewegungen folgen sich nicht zur künstlerischen Einheit, sie bleiben vielmehr (nur!) ein Teil der kosmischen Ganzheit. Sie sind Stückwerk, nichts als Menschen und Menschenteile. Nur solche Bewegungen des Körpers und der Körperteile, die in rein rhythmische Beziehungen zueinander treten, können auch als die geistige Bewegung gewertet werden, die allein Kunst wird, indem sie (die Kunst) durch die Beschauer aus jenen Bewegungen ab-strahiert wird.

Und also, meine Leser und Leserinnen, ist auch der Tanz eine abstrakte Kunst, wie jede Kunst. Keine Bewegung, keine Lage, keine Stellung des tanzenden Menschen ist an sich schön oder nicht schön, künstlerisch wertvoll oder wertlos. Denn sie ist nur ein Teil, der für sich allein nichts „bedeutet", gar nichts, da nur ihre Beziehungen zu den übrigen Bewegungen und Stellungen ihr eine relative Bedeutung geben, und darunter als wesentlichste Bedeutung die Beziehung zu der vorhergehenden und folgenden Bewegung oder Stellung. Wird man mich noch deutlicher verstehen, wenn ich sage, daß auf solche Weise eine Melodie der Bewegungen entsteht? Daß die Bewegungen sich aneinanderfügen müssen zu jener rhythmischen Bewegungsfolge, Bewegungs-Komposition, die man Tanz nennt, wie sich Ton an Ton zur Melodie fügt? Wenn man dieses ganz verstanden hat, wird man wissen, was man von einer Tanz-Kunst verlangen kann und wie Vieles, das heute als Tanz gilt, kein Tanz ist. Und man wird einige weitere Folgerunngen machen können: 1. daß manches Getanzte wohl als Kunst im erklärten Sinne gelten mag, daß ihm aber ein Originalwert nicht zukommt. Diese Bemängelung geht die meisten unserer heutigen Tänzer und Tänzerinnen an. Sie arbeiten wie die Dutzend-Komponisten und Dutzend-Dichter nur mit Klichees. Einer macht's dem andern nach. Es sind Bewegungen, Wendungen, Lagen und Stellungen, die man kennt, oder richtiger gesagt, Folgen solcher Bewegungen, die man kennt. Es ist alles mehr als tausend Mal dagewesen. Was fehlt, ist das Neue, die künstlerische Erfindung, die Neu-Schöpfung. Wie, hör ich fragen, nichts als Neuheiten werden verlangt? Allerdings, denn alles andere ist Nachahmung. So wenig eine Musik einen eigenen Wert hat, wenn sie in solchem Sinne epigonisch ist, so wenig hat ein Tanz Wert, der bestenfalls tausendmal ausgeübte, gezeigte und gesehene Bewegungsfolgen variiert, vermehrt oder vermindert.

2. Es besteht kein wesentlicher Unterschied zwischen dem Tanz und der sogenannten Pantomime. Die Pantomime ist die Schauspielerei im wirklichen Sinne dieses Wortes, ein Spiel zur Schau, also ohne Worte und nicht zum Hören. Freilich ergibt sich hieraus und aus dem, was ich im Anfang von der heutigen Schauspielkunst sagte, daß diese (übliche!) Pantomime ganz und gar nur „darstellerisch" ist. Sie will nur darstellen und sie tut das infolgedessen mit jener plumpen Deutlichkeit, mit der alle arbeiten, die nur darstellen wollen. Sie ist Nicht-Kunst. Sie kann Kunst nur sein, wenn sie aus Bewegungsfolgen entsteht, die in rhythmischen Beziehungen zueinander stehen. Woraus sich dann ergibt, daß die Pantomime sich im Wesentlichen



Gino Severini: Tango argentino

vom Tanz nicht unterscheidet. Denn Tempo-Unterschiede machen keine verschiedenen Kunstgattungen aus. Eine rein abstrakte Pantomime (also eine, die nichts „darstellt") haben wir leider noch nicht gesehen. Ich sehne mich nach ihr. Aber ich werde mich gedulden müssen, denn sie würde unsere Schauspieler genau so entlarven, wie die absolute Sprechmelodie ihre Sprechmelodik ent- (hier fehlt das richtige Wort) larvt. Aber durch welches Wesentliche sollte sich wohl diese abstrakte Pantomime, die nichts als reine Bewegungskunst ist, vom reinen Tanz unterscheiden? Durch nichts. Und darum ist:

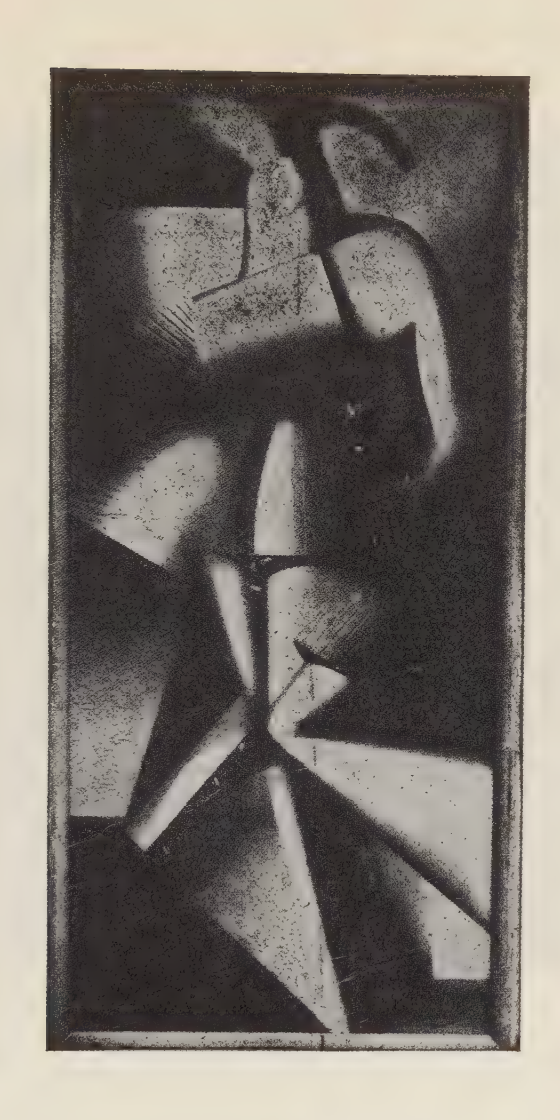
3. der nur darstellende Tanz identisch mit der althergebrachten (nur darstellenden) Pantomime. Beide sind Nicht-Kunst.

4. Der Tanz, der Kunst ist, kann nebenbei, um mich zu wiederholen, zum privaten Vergnügen des Tänzers oder der Beschauer, etwas „darstellen". Aber ebenso wie in den anderen Künsten ist die Lösung dieses Problems abhängig von dem Grade der künstlerischen Kraft. Der reine Tanz erfordert die größere Phantasie und Erfindungsgabe, der an das Thema angelehnte Tanz erfordert die größere Kompositionsfähigkeit. Denn das Darstellen drängt zur Lockerung und Vernachläßigung der Komposition.

5. Da der Tanz eine Kunst ist, in der sich auch Reales bewegt, kann man keinen seiner Teile so herausnehmen, daß er noch als Kunst gelten könnte. Es gibt darum keinen photographierten Tanz. Stillgelegte Bewegung ist keine Bewegung mehr. Was wir so häufig als Photographien von Tänzen zu sehen bekommen, beweist für den Tanz selbst nichts, weder ein schlechtes noch ein gutes. Es gleicht keiner Melodie, keinem Takt, es gleicht nur einem Ton, den man aus einer Klaviersonate solo zu Gehör bringt. Es gibt keine Photographie von Tänzen, die einen künstlerischen Wert haben. Sie dienen nur der Sensation und der Reklame. (Und erfreuen sich darum der größten Beliebtheit). Will man den Tanz im Bild (Gebilde) zeigen, bleibt nur seine Darstellung durch die Malerei und Bildhauerei. Aber vom Tanz selbst kann auch sie nichts geben, denn die Malerei und Plastik wird, auch wenn sie Tänzerisches darstellt, nicht von den Gesetzen des Tanzes, den bewegten Formen, sondern von ihren eigenen Gesetzen, den r u h e n d e n Formen beherrscht. Was auf solche Weise Maler oder Bildhauer erschaffen, kann freilich auch der lebende Mensch an sich darstellen, aber auch dieses wird nicht Tanz sein und nicht einmal ein Teil seines Tanzes, sondern eine lebende Plastik, die wie diese ihre eigenen Gesetze der ruhenden Formen hat. Und die Photographie einer so gestellten Plastik ist nie die Photographie eines Tanzes, sondern einer Plastik.

6. Der Tanz besteht für sich allein als Kunst. Es steht im Belieben des tanzenden Menschen, ob er ihn mit Musik verbinden will oder nicht. Die Verbindung des Tanzes mit der Musik schafft wie jede Verbindung mehrerer Künste neue Probleme, die schwierig scheinen und die man auf falschem Wege zu lösen versucht. Ich habe mich über dieses Problem in dem Buch „Der Geist des Kubismus und die Künste" in einem besonderen Kapitel so geäußert, daß ich mich hierüber zu sagen getraue: Ich habe die volle Wahrheit gesagt, habe nichts hinzuzufügen und nichts hinwegzunehmen.

Rudolf Blümner



Tour Donas: Tanz



Gino Severini: Ruhelose Tänzerin



Gino Severini: Pan-Pan-Tanz

Der Stuhl

Ein plastischer Akt

Personen:

Egon Krösus, ein Kunstmäzen

Gerold Vonunten, Professor der Plastik

Ort der Handlung: **Das Bildhaueratelier des Professor Gerold Vonunten**

Krösus: (tritt ein) Gott grüße das Handwerk, großer Meister.

Vonunten: Ihr Diener, Herr Schatzrat.

Krösus: Und das mit Recht. Wie wärs denn?

Vonunten: Sie brauchen nur zu wählen, Herr Schatz —

Krösus: Was haben wir denn Neues?

Vonunten: Da wäre zunächst diese kleine Giraffe aus Bronze.

Krösus: Aber, Meister, ich habe doch schon drei Giraffen zu Hause zu stehen.

Vonunten: Oder diese Fledermaus aus karrarischem Marmor?

Krösus: Die Tiere hängen mir schon zum Halse raus.

Vonunten: Vielleicht gestattet mir der Herr Schatzrat eine neue Sitzung?

Krösus: Wollen Sie denn aus mir mit Gewalt einen Cerberus machen?

Vonunten: Nicht doch, Herr Schatzrat, nur daß Ihre neue Barttracht, besonders die Fliege, mich als Tierplastiker künstlerisch lebhaft reizen würde.

Krösus: Die Fliege muß wieder runter. Meine Frau stößt sich daran.

Vonunten: Oder Frau Gemahlin? Mehr als dreizehn Büsten dürften Sie in dem Genre nicht haben.

Krösus: So praeter propter. Man sieht sich leicht daran über.

Vonunten: Aber vielleicht zur Abwechslung nicht nur die Büste, sondern 'mal alles?

Krösus: Ich bin in der letzten Zeit arg menschenscheu geworden.

Vonunten: Dann aber, Herr Schatzrat, ist meine Wissenschaft zu Ende.

Krösus: Muß es denn immer ein Tier oder Mensch sein?

Vonunten: Was schlagen Sie vor?

Krösus: Kennen Sie Veit Vonoben?

Vonunten: Vonoben? Vonoben?

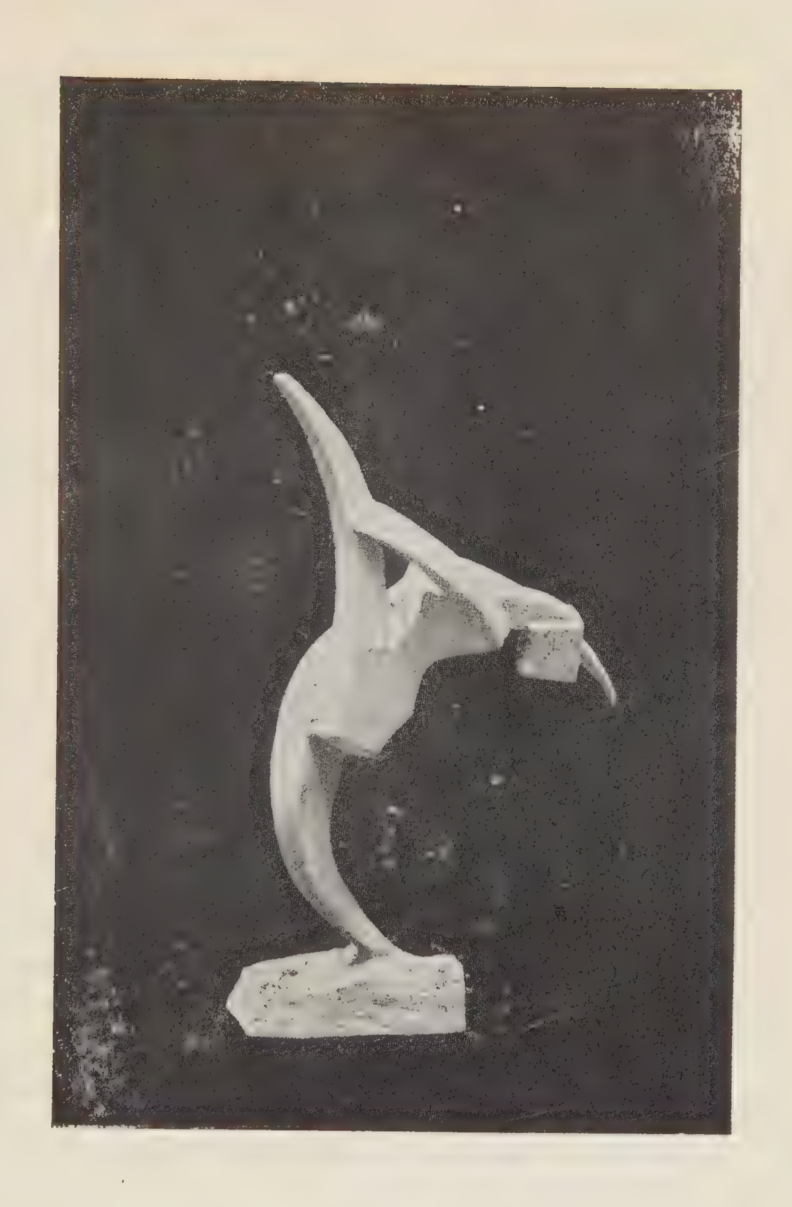
Krösus: Den bekannten Stillebener.

Vonunten: Ach den, jawohl, sehr begabt, sehr geschickt.

Krösus: Vonoben hat mir ein sublimes Stilleben gemalt. Sie kennen meinen gotischen Stuhl?

Vonunten: Persönlich drauf gesessen, Herr Schatzrat.

Krösus: Vonoben hat ihn zum Greifen gemalt, zum Greifen, sage ich Ihnen. Was sage ich? Zum Sitzen. Er mußte ihn beinahe zweimal malen. Hatte ihn feucht an die Wand gestellt. In Lebensgröße, versteht sich. Will sagen, —



William Wauer: Tänzerin

in, na Sie verstehen mich, in natürlicher Größe, des Stuhls natürlich. Kennen Sie Hintenraus? Professor Hintenraus? Der hat sich draufgesetzt, was ich Ihnen sage, mitten ins Bild. Sie kennen doch die Geschichte von Zeuxis und Apelles?

Vonunten: Ach ja, die beiden, sehr gut sogar.

Krösus: Nu hören Sie mal, den Stuhl müssen Sie mir verplastiken.

Vonunten: Sie meinen?

Krösus: Ja. Ne schöne Plastik. Vom Stuhl.

Vonunten: Gott ja, warum nicht? Mal was anderes. Alltäglich ganz gewiß nicht. Der Stuhl könnte mir sogar gut liegen.

Krösus: Na denn ran. Hauen Sie los.

Vonunten: Und wie denken Sie sich das? Marmor wäre nicht schlecht.

Krösus: Zu schwer, Meister, viel zu schwer.

Vonunten: Dann greifen wir zu Bronze.

Krösus: Zu kalt, Meister, viel zu kalt.

Vonunten: Dann bliebe nur Gips. Aber das ist mir zu riskant.

Krösus: Nee, nee, nee. 'N bischen solid muß die Sache schon sein.

Vonunten: Dann ist leider mein Latein —

Krösus: Kennen Sie Vonvorn?

Vonunten: Ach, den Holzler?

Krösus: Richtig. Der macht pike Sachen, sage ich Ihnen, aus Holz.

Vonunteu: Ja, sehr anmutig. Recht schmuck.

Krösus: Nu hören Sie mal, nu sehen Sie mal. Ich möchte so'ne Holzplastik haben. Können Sie nicht Holz nehmen?

Vonunten: Holz? Für den Stuhl? Hölzernes Holz? Warum nicht? Es geht alles.

Krösus: Jeden Dreck dürfen Sie natürlich nicht nehmen. Der Stuhl ist schwere Eiche. Ich denke, wir bleiben dabei.

Vonunten: Eiche macht immer einen soliden Eindruck.

Krösus: Sehen Sie, Meister, wir kommen uns schon näher. Und die Hauptsache bleibt Lebenswahrheit. Echtheit und natürliche Größe.

Vonunten: Das ist Ehrensache. Und wegen der paar Wurmstiche lasse ich mir keine grauen Haare wachsen.

Krösus: Bravo! Also —?

Vonunten: Herr Schatzrat werden einen Stuhl vom andern nicht unterscheiden können.

Krösus: Ich freue mich schon, wenn Hintenraus auf den Stuhl reinfällt.

Vonunten: Das wird ein diebischer Spaß.

Krösus: Und es geht vorwärts in der Kunst.

Vonunten: Ein goldenes Wort.

Krösus: Auch das. Denn Sie wissen ja, ich lasse mich nicht lumpen.

Rudolf Blümner



Pannaggi: Mechanisches Ballet



Fernand Léger: Balet nègre

August Stramm

Warten

Helle Rosen liebt sie und die schwarze Vase. Abtönung! ich werde sie entblättern. der Duft! toll! ein Mädchen auf meinem Zimmer! Das hätt ich nicht von ihr gedacht. sie ist so fein. aber wer nicht nimmt. ich bin immer zu zach gewesen. Damals die Rote. ich will auch genießen. die Rosen vor ihren Platz. herrlich. hier auf dem Sopha soll sie sitzen. ich setze mich neben. ich kann sie umfassen. ich fühle ihre Brust. nein! nichts vorweg nehmen. überhaupt. ich werde mich umwerben lassen. ganz kühl werde ich sein. sie ist auf meinem Zimmer. auf mein Zimmer gekommen. überhaupt wenn ich kühl bin. ich werde sie zerreißen. Die Kleider reiß ich ihr vom Leibe. nackt soll sie stehen hier. vor mir liegen. die Haare wühl ich ihr auf. Unsinn! wo ist der Wein? schwerer echter! Burgunder! ja aufziehn. das stört nachher. zwei Flaschen. das genügt. ausziehn. aufziehn. entkorken. meine Haut ist mir zu eng! Ein schöner Kerl! ja! Körper. Wuchs. im Spiegel sogar. eigentlich? ich habe nicht viel Glück gehabt bei den Weibern. zu zach! zu zach! zu zach! jawohl. heute nachholen! heute. das Bett aufdecken. ach was! wir gehn ja gar nicht zu Bett. rauschen will ich! rauschen! ein Glas trink ich vor. Flammen. Blut! Lodern! alles vergessen. richtig! Gebäck. Weihnachten. ja. meine Mutter. hahaha! wenn sie ahnte, was ich damit ködere. ahnt nicht, sicher nicht. schlechter Kerl. schlecht? ich. nein. ich tus wohl lieber nicht. lieber nicht. wenn sie kommt. sie ist ein anständiges Mädchen. sicher, ohne Zweifel. das zeigt ihr Blick. sie tuts nur. sie liebt mich. ich bin der Verführer. Pfui Teufel! Verführer! ich will leben. leben. leben. ja. ich will. und wenn sie dran glauben will. sie soll dran glauben. sie muß dran glauben. der Teufel holt sie. ich fetze sie auseinander. die weiche Haut streichen will ich. alle Geheimnisse. ein Glas noch. wild. wild. wild. ein Stier. ich renne die Wand ein. hier soll sie sein. säß sie da. ja. wenn sie jetzt da säße. du du du! Verrückt! Ich küsse das dreckige Sopha. alles zittert. Arme. Beine. die Adern sind gequollen. ich halte nicht mehr aus. sie käm. wenn sie nur kommt? wenn sie nun nicht kommt? nicht kommt? sicher

nicht. kommt nicht! Satan! ich hole sie. ich hole sie aus dem eigenen Hause. ich schlage. ich schlage sie auf der offenen Straße. ich werfe sie in den Rinnstein. in den Rinnstein. die Dirne! Dirne! Dirne! ooo! ich schieße. ich schieße sie nieder. die ganze Qual. Muskeln. Sehnen. Fieber. mit dem Revolver schieß ich sie nieder. wie leicht er in der Hand liegt. zierlich. flach. die Mündung vorn. und rund. fein. zum Küssen. Lippen. haha! ich bin verliebt. der Revolver ein Mädchen! ich hab noch nie mit ihr geschossen. jungfräulich. und die kleinen Patronen. sie hinein passen. schlüpfen. Donnerwetter! jetzt wirds aber Zeit! sie müßte schon hier sein. wahrhaftig. sie kommt nicht. nein. sie kommt nicht. ich wollte doch. ich wollte sie käme nicht. Gott! laß sie nicht kommen. laß sie nicht kommen. laß sie verhindert sein. verhindert. flöße ihr Scheu ein. Scheu. Scheu. fortbleiben. ja fort. besser. ja. ich behalte ein reines Gewissen. mein ganzes Leben lang werde ich den Vorwurf nicht mehr los. ich bin kein Verführer. ich will kein Verführer sein. meine Mutter. doch! aber braucht doch nicht gleich? braucht denn? wenn sie nun käme? wir plaudern. plaudern. gewiß. nein. da braucht doch nicht. haha! Mann und Frau. gewiß. Freunde wirkliche Freunde. warum nicht? ich lache. sie wird mich auslachen. auslachen. mich die rothaarige damals. tückisch. heimlich. der Blick. äh! Blicke! die halt ich nicht aus. das ertrage ich nicht. nie mehr. nein. ich gehe fort. ich bin nicht da. sie wird nicht kommen. aber ich gehe fort. das ist das beste. mir wird ordentlich leichter. ganz leicht. gesiegt. ja. ich. jaja. ist? ja? ist? o? rauscht? Trippeln. ja? und? es? ja? klopft. Donner. wahrhaftig. klopfen. äää! Frechheit. unverschämt. schamlos. Dirne. Dirne. sie will mich. Verführerin. sie will mich nein. ä. nein. ich kann nicht. nein. ich will nicht. nein. klopfe nur. ja. klopfe. ich kann nicht. will nicht. kann nicht. will nicht. klopfe nicht! klopfe nicht! klopfe! ja! klopfe doch! klopfe doch! klopfe! ja! klopfe! Paff!!!

Urwanderung

Raunen und Schrei
Fuß vor Fuß
Winken Hasten Zagen
Hinab zum Fluß!
Schlürfen und Schnaufen
Weiter . . . weiter!

Ungeheuer!
Schrecken und Wut!
Mann und Weib
Steine in krampfenden Fäusten
Hinweg . . . hinweg!

Rauschen und Wehn!
Hunger!
Rinde und Blatt
Weiter!

Entwurzelter Stamm
In nerviger Faust!
Schwung und Schlag!
Blutiger Fraß!
Fort!

Blendende Strahlen
Aus blutrotem Rund!
Machtvoller!
Hin!

Blindes Dunkel
Grausen um um
Schlaf und Tod
Schrecklicher!
Hilf!

Ruhe und Rast
Weiter und weiter!
Fluß und Tal
Weiter und weiter!
Wasser und Sand
Weiter und weiter!
Weiter weiter!

Feuertaufe

Der Körper schrumpft
Den weiten Rock
Der Kopf verkriecht die Beine
Erschrecken
Würgt die Flinte
Aengste
Knattern
Knattern schrillen
Knattern hieben
Knattern stolpern
Knattern
Uebertaumeln
Gelle
Wut
Der Blick
Spitzt
Zisch
Die Hände spannen Klaren
Das Trotzen ladet.
Wollen äugt
Und
Stahler Blick
Schnellt
Streck
Das
Schicksal

Alexander Mette

Träume

I

(Ad notam Freundschaft)

Mein Freund erscheint bei mir:
Er wolle Abschied nehmen,
weil er sich umbringen müsse.

Wir verabreden, daß er es auf den Ausfall
einer Art Gottesurteil ankommen lassen wird:
Ich soll eine Reise machen.
Er wird im gleichen Zuge fahren,
jedoch in eine Kiste verpackt,
die als mein Gepäckstück geht.

Wir verwirklichen unsern Plan.

Erst auf der zweiten Haltestelle wird mir
der Wahnsinn des Unternehmens bewußt.
Ich eile zum Gepäckwagen.
Als die Kiste geöffnet wird,
fällt mir und den herzugetretenen
Neugierigen der gutgekleidete Leichnam
eines schlankgewachsenen vornehm
ruhigen jungen Mannes entgegen.

II

Einen Regenschirm schlaff entfalten.
Da hinein wie in eine Tüte seinen
sorglos lebendigen Schoßhund.
Das Ganze vom Balkon herunter
plack auf das Pflaster.
(Fallschirm).

Kurt Schwitters

An Anna Blume

O, du Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich liebe dir! — Du deiner dich dir, ich dir, du mir. — Wir?
Das gehört (beiläufig) nicht hierher.
Wer bist du, ungezähltes Frauenzimmer? Du bist — bist du? — Die Leute sagen, du wärest — laßt sie sagen, sie sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.
Du trägst den Hut auf deinen Füßen und wanderst auf die Hände, auf den Händen wanderst du.
Hallo deine roten Kleider, in weiße Falten zersägt. Rot liebe ich Anna Blume, rot liebe ich dir! — Du deiner dich dir, ich dir, du mir. — Wir?
Das gehört (beiläufig) in die kalte Glut.
Rote Blume, rote Anna Blume, wie sagen die Leute?
Preisfrage: 1. Anna Blume hat ein Vogel.
2. Anna Blume ist rot.
3. Welche Farbe hat der Vogel?
Blau ist die Farbe deines gelben Haares.
Rot ist das Girren deines grünen Vogels.
Du schlichtes Mädchen im Alltagskleid, du liebes grünes Tier, ich liebe dir! — Du deiner dich dir, ich dir, du mir. — Wir?
Das gehört (beiläufig) in die Glutenkiste.
Anna Blume! Anna, a—n—n—a ich träufle deinen Namen. Dein Name tropft wie weiches Rindertalg.
Weißt du es Anna, weißt du es schon?
Man kann dich auch von hinten lesen, und du, du Herrlichste von allen, du bist von hinten wie von vorne: „a—n—n—a".
Rindertalg träufelt streicheln über meinen Rücken.
Anna Blume, du tropfes Tier, ich liebe dir!

Wilhelm Runge

(gefallen 1918)

Rosen nicken aus den Junistunden
trällern sommerblau den Matten hin
mild aus tiefstem Herzen grünt die Heimat
ihre Lippen murmeln wälderschwer
überwelthin schwingt die sterne Zeit
Kinderwangliebkinderwanggereiht
Krieg brüllt auf
die wilden Blumen schrein
Sonne leckt Gestöhn aus allen Poren
Frieden holt den tiefen Atem ein
und der Nächte durchgewühlte Locken
schmeicheln um der Seele zitternd Knie
Angst zerreißt der Sterne Himmelsglanz
Und der Abend drückt die Augen blind
einsam geigt
tief hinter Blut geduckt
ewger Kindheit wildumsehntes Glück
und der Sehnsucht über die Welt
hängende Herzen
schlagen

*

In dich unendlich Meer strömt
all mein Denken
Deiner Hände leichter Wellenschaum netzt
des Sommer heißgespielte Wange
Sonne sucht ihr Gold
in deinem Herzen
von den Muscheln deiner Ebbe
zehrt mein Tag
Matt von deiner Seele Flut
bricht das Ufer meines Glücks ins Knie
Rettung lockt der Stimme grüne Insel
doch es strandet jeder Wunsch
an der Stirne wildgewirrten Klippen
und immer
schließt du deine Augen
erblicke ich das Dunkel dieser Welt



Paul Klee: Feurige Kapelle

Otto Nebel

Blei, Eis und Licht

(Morgenimbiß)
Spott jedem Ichling, Wichtig, Wicht! Du ahnst ES kaum. Du fassest Dich. Du fühlst ES schon. Du füllst ES nie, erfüllst ES nicht. Nur nie mit Sich im REINEN sein. Bei Leibe nie, bei Geiste nie, beileibe nicht. Du bleibst dabei. Ja bleibst dabei. Jaja das Blei. Du plumbum Du. Du bleibst und unterbleibst dabei. Das schadet nischt. Das stört Dich nie. Wie schön das ist. Wie gut das tut. Wie groß Du bist. Schon schön entwöhnt, verschont, verwöhnt. Versöhnt mit Dir und allso reif. So aufgeklärt, so abgeklärt und frei und fein. Ein Übermensch, ein Untertan, ein Überhaupt. Und überhaupt und so.
Kaum legst Du noch Gewicht auf Dich, packst Du Gewichte auf Dich Wicht. Das nennt das Pack dann WAGE — RECHT und WAGE — MUT und Gleich—GEWICHT. Hohn jedem Ichling, Wichtig, Wicht! Bis auf die Brut!! Zerlacht!! Macht Licht!!

Weiland-Mensch und Heiland-Mensch

(Gedränge)
Hei-wei, hei-wei, wie liegt das über Kreuz. Wie überlegt das kreuz und quer. „Der Eine überlebt ES nicht. Der Überlebte lebt nicht sehr. Noch aber lebt der EINER nicht. Noch lebt der Überleber nicht. Und kreuz und quer und auf und ab, auf, drauf und dran, lebt ab, lebt auf und lebt ES, lebt! ES lebt.

Kampf wider Krampf

(Entrüstung)
Ganz urnatürlich rüstig sein. Gehirn, Gehörn und Harnisch sein. Un — Wille wider Un — Bill sein. Kein URKAMPF führt ein Ich ins Feld. Kein Held erfährt sein Sollen. Er führt DAS NICHTS im Schilde. Und nie ver — siegt sein Müssen. Sein Sieg vergißt die Fährte nie. Gefahren nur Gefährten. Sein Sieg vergießt Vergessen.
Du aber, Du willst Widder sein. Du aber willst ES treffen. Dein Widersinn hat Soll im Kopf. Dein Überbein tritt in die Welt. Die Hinterhalte hinken.

Georges Linze

Dans le lointain
ce moulin
ressemble à une horloge

On a tant maltraité
les images du temps.

Je pense an amonreux
romantisant
dans les bois sains,

aux légendes quie se préparent
dans les cités solides:

légendes du fer,
légendes du feu,
légendes impressionnantes de Moteurs
et des penples syndiqués.

Et man ami
qu'on a tué dans les Balkans!

La chose n'a pas d'importance.

Sourtant les passants
obstinément

me regardent
me regardent
comme si ce drame-réclame
était sur ma figure.

Vasari

Unter den Linden — Kurfürstendamm

AL BARONE ARMANDO CIANCIO SIGNORE DELLA DISTANZA PILOTO DEL SOGNO L'OMAGGIO DEL CANTORE DELLA MASCHINE

Unter den Linden

Autobus-pachidermi carichi stracarichi pancie-birra-botti deretani occhiali Poliziotto-marionetta grigioverde: FERMA!
Bigliettaio barba ambasciatore in ritiro: LASCIARE SCHENDERE!
Autobus partorisce

AVANTI!

Cavallone livido crestato di spuma bianco- rosa camicette primaverili piedi-ginocchia-culi-pancie-gomiti inghiottiti dalla macchina per salsiccie

DIN! PARTENZA!

Barcollante zatterone geme scricchiola ponde peta scorreggia fumo pestilenziale
STRADA LIBERA: maratona strombettante naviga nel fiume d'asfalto Autobus padre asmatico inseguito 50 100 500 figli figlioletti figliolini neri rossi bianchi verdi azzurri tutticolori scherzare rincorrersi fare sgambetti sorpassarsi scivolare scivolare
Stridere motocicletta equilibrista zig-zag infiltrarsi fare a rimpiatterello

VOTATE PER CUNO!

DISCONTO-GESELLSCHAFT: americani inglesi francesi italiani tuttilmondo tuttelelingue presto presto marco ribassa cambiare dollari sterline franchi lire presto CAMBIARE chiedere pretendere denaro DENARO presto dai sportelli della banca si giocano a palla pacchi-banconote
Correre correre uscire
Negozi cambiano cartellini prezzi maschine fotografiche binocoli GOERZ ZEISS march marchi marchi SAN MARCO CI PROTEGGA!
B. Z. am Mittag: dollaro: 4 bilioni 400 miliardi

A SINISTRA
stupore
sudore
tremolii
svenimenti
non mi basta più
per il pane!

IN MEZZO
americano
s'avanza maestosamente
sui piedi cardinalizii
seguito
da 20 diavoletti rossi
grooms:
HOTEL ADLON
con 40 valigie scoppianti
marchi-carta

A DESTRA
allegria
sorrisi
schiamazzi
cuccagna
miniera
America
bene!

CAFE BAUER: Grande Esposizione ciprie belletti gambe gambe ginocchia tutte le dimensioni mutandine seta seta artificiale cotone merletti senza merletti
Non si beve questo caffé-brodone-truppa si bevono le gambe con gli occhi con la bocca
Un tedesco: "Quanto costa la tua carne?" Com'é gentile!
Un italiano: "Carina le tue gambe sono il miglior BITTER CAMPARI! Andiamo a colazione!"
Pagamento posticipato: le puttane non perdono mai sui cambi

Friedrichstraße

Negozi splendono scintillano luccicano vetrine sono incendiate dal sole di mezzogiorno colore metallico tutto é metallico
Stazione della ferrovia sotterranea decongestiona i suci budelli rovescia dalla bocca spalancata AUSGANG boccate intermittenti carne umana indigesta
La folla é un'enorme torta nera massiccia rettangolare con cappelli frutta candita multicolore affettata dal coltello-braccio del poliziotto
Puttane alte bionde scivolano silenziose fendendo con i corpi-lame di sciabola grigiore ansante affaccendati sfaccendati
Puttane gettano nel fiume della strada ami-gambe ami-culetti ami-seni ami-bocche a cui abboccano pesciolini spauriti
Quella puttanella rimorchia nel FAUN colla lenza sottile dei suoi occhi un pescione di provincia

Leipziger Straße

Grandi Magazzini WERTHEIM sono la pompa aspirante della metropoli INVENTUR-AUSVERKAUF: macchina genialissima per spogliare l'ostinatezza risparmitrice dei piccoli borghesi



Oskar Kokoschka: Utinam delectet

Potsdamer Platz

PALACE HOTEL
FUERSTENHOF
VATERLAND
TELSCHOW
JOSTY
BELLEVUE

Esagono-piovra che abbranca tutti i forzati del sonne fame sete amore

L'occhio-orologio di Polifemo-POTSDAMER BAHNHOF sorride burbero di giallo al verde-bianco- rosse del VERKEHRSTURM
I tranvai sono due interminabili file indiane di schiavi numerati incatenati che escono di buon mattino dal GRANDE PENITENZIARIO per scontare la pena a vita portando sul dorso la miseria (15 Pfennige) dai cittadini

Potsdamer Straße 134 a

Roccaforte dell'avanguardismo infilza nel cuore di Berlino passatista lo stendardo fiammeggiante DER STURM (Futuristen-Kubisten-Expressionisten-Suprematisten)
FIORI FIORI FIORI PIOGGIE DI FIORI a voi vecchi camerati mitraglieri del nuovo: HERWARTH WALDEN-RUDOLF BLUEMNER

Lützow Ufer

Sul bigliardo di LUETZOW UFER automobili si disputano vivaci partite a carambola Pigra SPREE dirige l'orchestra muta dei tigli facendosi violinare il ventre da canotti-spola Cocciuti vaporini sudano camicie per trainare barconi sonnolenti

Wittenberg Platz

Il verme giallo-metropolitana si solazza montagne russe di NOLLENDORF PLATZ precipitarsi poi fulmineo sotto terra che piacere uuuuuummmmmmuu uuuuuuummmm mmmmuuuuuu stringere i denti delirio vertigine voglio mordere lobulo dell'orecchio dritto alla mia amica ucraina patatrac luce carabiniera
Lungo il KADEWE apertura della BORSA DEI PEDERASTI: Lilion Delorme arivato fresco da Parigi 108,50—115 Nabo 81,25 Alexander perde 5 punti da 47 a 42 Mitropa e Kaiserhof non quotati Karl IV a 96 per crescenti richieste americane Flink si ritira dal commercio leggete diffondete: DIE FREUNDSCHAFT organo ufficiale dell'Associazione Berlinese Omosessuali col bollettino delle ultime quotazioni dopo borsa grande richiesta ex ufficiali Guardia Imperiale
GEDAECHTNISKIRCHE: dinosauro pietrificato che accoglie nel suo marsupio solo amori legali

Kurfürstendamm
Tu sei il priapo di tutto Berlino
Tu accoglierai la mia tomba
Di giorno le tue macchine mi avvolgeranno colla musica dei motori
La notte le cortigiane mi accenderanne con i tuoi globi elettrici una collana di perle
(LA DANZA DEI PINGUINI)

Kurt Heynicke

Die Sappe

Ich bin müde in den Tod. Meine Augen sind Tore, geöffnet unendlichem Anblick grausamer Leiden. Meine Gedanken hängen fiebernd an der Vernunft. Mein Gewehr klebt an meinem Willen, letzter Anker vor der Sturzwelle.
Ich bin an der Reihe. Die Zeit zeigt meinen Namen. Über mir wandert der Himmel um die Erde. Über uns ist der ewige Gott. Ich bin der Mensch.
Die Nacht schläft fast. Alle Minute atmet eine kurze Granate, springt auf, ein Frosch, klatscht in den Schlamm.
Sappenposten ist zusammengebissene Lippe, ist brennendes Auge, kriechende Angst. Die Sappe ist zusammengeschossene Erdschlange, blind, tot.
Schlamm ist rings Erde. Schlamm zerrt mit gelben Fingern an den Beinen, kriecht bis zu den Hüften. Muskeln kämpfen, Augen stechen durch die Nacht. Nerven zucken an den Sprengstücken. Ich bin der Sappenposten.
Wasser ist mein Stuhl. Meine Zähne schmecken Lehm. Süße Luft singt in die Lunge. Ich zertrete mich. Ich stiere spitze Blicke in die Nacht. Ich bin die Nacht.
Es kriecht. Gestaltlos Dunkel fällt mich an! Wird Laut! Stöhnen.
Ein Kind schreit. Mein Verstand lächelt. Nein. Ein Kind zwischen den Heeren. Das ist das Kind der Millionen Väter. Mein Ohr fiebert. Ein Mensch schreit seine Qual über das Schlacht-Feld. Alle. Die Heere. Ein Mensch schreit Hilfe. Schlamm zerrt einen Menschen in die Erde. Tausend Saugfinger zerren Jugend in den Tod. Leuchtkugeln fliegen überhastig. Dunkel stirbt. Mensch versinkt. Feind versinkt. Feind? Ein Mensch! Der Mensch.
Ich bin Soldat. Helfe ich, bin ich tot. Ich wachse an mein Sappenloch. Nein! Sterben ist süß! Ich will auch versinken! Meine Mutter! Er hat Kinder. Wer?
Er schreit noch. Rettungslos. Hilfe ist Tod. Ich bin Soldat. Ich stehe vor meiner Brüder Schlaf. Ich liege vor meiner Mutter Haus. Ich schütze meiner Liebsten Reinheit. Die Stunde hüpft. Er versinkt. Die Leuchtkugel sirrt. Noch die Schultern heraus. Stirb leicht, Kamerad! Ich bin Soldat.
Lehm schmeckt bitter. Lehm an der Kehle. Kalte Faust. Es wird furchtbar sein. Er schreit noch. Ich bin ein Mensch. Mein Gewehr hat die Menschen lieb.
Kalt sein! Kalt sein. Kerl! Soldat! Jetzt hat er den Lehm am Hals. Mein Herz ist Eis. Ich tus! Ich — ich schieße, schieße, schieße.
Gott sei gnädig.
Schlafe wohl.
Kamerad.
Mensch.
Mensch im Sumpf.

Lothar Schreyer

Bruder

Mir ist der Bruder geboren
Mir In Aus Mir
Weh singen die Tiere des Himmels
Glut fährt der Stern die Nacht
Mutter Welt
Blut gießt das Kind
Dir knie ich nicht
Lächelt die Liebe
Mir träumt kein Tag
Hart
Schuldige Unschuld lacht
Hüllen die Windeln schmutzig
die nackte Frucht
Auge
Kind
Aus den Menschen
Über Menschen
Mitmensch
Flucht
Dir nach
Neben Mir
Mord um Mord
Wachsen
Wachsen
Dein Wort
Spielen Leiden meine Tat
Leide unter Mir
Steht der Bogen in den Himmel
Keiner greift Dein Glänzen
Leuchte Du Mir Brand
Ohne Vater ohne Mutter
Alles Wir
Werden
Werden
Tauben kreisen um den Adler
Erde steigt zur Sonne
Selig badest Du Dein Herz
Ich Blut
Selig schenkt Dein Herz
Dich Dich
Nehme Ich Dir
Mir Mir
Leben Mein
Lustgetragen
Leidgetragen
Du nimmst meine Sünde auf Dich
Ich gebe Dir Sünde
Mir dankst Du die Reine
Schuldbeladener Ich
Ich habe die Ehe gebrochen
Mir breitet die Frau das Haar
Mir ist die Liebe gebrochen
Weit fährt mein Schmerz
Mit leidet kein Mensch
Fluch
Ich klage an
Feind
Milde
Haß
Auge um Auge
Scham um Scham
Du tötest den Menschen
Ich bäre den Menschen
Sterne zerstürmen meinen Leib
Ich bin das Meer
Du böses Land
Über Dich nieder
Blume
Geschlecht
Heulen Heulen Heulen
Du wandelst im Sturm über Mich
Du wandelst den Sturm
Blühende Füße
Herz
Dir bricht das Meer
Bärende sterben Geboren



Franz Marc: Wildpferde/Holzschnitt

Dir wachen die Toten auf
Mein Kind
Schauernd zucken Lippen Leiden
Mein Lachen
Wieder
Spiele täuschen Traum und Wachen
Sommer
Mutter unser
Schmerzen
Gehen Fernen Weiten Fernen
Viele Kinder künden Welten
Streuen Sterne in die Welten
Irren Sterne
Fallen Sterne
Weinen Augen
Füllen Meere
Leere Menschen
Leere Leere
Mir ist das Kind gestorben
Mich weckst Du nicht
Mir bin Ich wach
Und rufst Du alle Kinder der Welt
Mann
Kampf
Tanze Du
Jungfrauen tanzen Dir zu
Bräutigam
Eselin die Dich trägt
Mich trägt das fleischerne Weib
Lobsingen die Mädchen die Knabenlust
Frieden Frieden
Himmel zünden Deine Augen
Öffnen Himmel Herzen
Herzen Staub im Staub
Schreit das Tier zur Sonne
Dir Dir Dir
Essen wir Leichen
Lämmer geschlachtet
Uns zerreißen wir jauchzend
Trinke
Dies ist Dein Blut
Mir bist Du vergossen
Dich trinke ich leer
Tod beißt mein Kuß
Krieg
Krieg
Krieg
Krieg
Ich bin die Kraft
Hoch klafft die Erde Turm der Mütter
Ich
Dein Kreuz
Lächelst Du in Schächern die Versöhnung
Quer fällt Dein Kreuz in Erdenstern
Aufsteht Dein Glühen hell zum Tag
Leer ist das Grab
Menschheit zerfleischt
Ich Flammenfleisch
Sieg
Fahr in den Himmel
Du bist kein Mensch
Wir sind das Kreuz
Liebe
Toter Bruder

Erich Arendt

Gedichte

Alt

Stirn tupft Denken
Runzelt Fragen
Schmerzen schwielen Bitten Gram mir zu
Blicke stottern in die Öde
Hüsteln kümmert
Lippen straucheln über das Vergessen
Kümmern
Leiden denkt und stumpelt Wehe

In mein Herz
Bittern knifft den Mund verängsten
Und
Schlottern Schlottern
Humpeln Stumpeln
Trotteln Trotteln
Lahmen Lahmen
Elend zerstolpert Mühen um Verzeihung
Lahmen bricht
Und
Sinken Sinken
Und
Entsinken!
Gläubig
Krüppelt auf der Blick zu Gott

Wir

Meere schöpfen dich
Schweben Glänzen Spielen Leuchten
Schwingen Wehen Biegen Fliegen
Dich und Dich
Und Dich
Du schöpft Meere Leben Mich
Mich und Dich
Dich und Mich
Und Mich
Ströme Winde strahlen Dich
Du strahlt Ströme Winde
Bäume Tiere bluten Dich
Du blutet jung die Erde
Bluten Berge Bluten Weiten
Bluten Tiefen still in Mich
Du schwillst reich das Leben
Wirfst mich in die Ewigkeit
Meere sehnen Dich und Mich
Wehen Spielen Leuchten
Sehnen sehnt das Du in mir
Sehnen strahlet mich in Dir
Schauern schau ich mich in Dir
Mein Werden blühet tief in Dir
Doldenschwanke schlanke Blüten

Meere armen Dich in Mir
Du armt Meere Meere
Schlingen Schwingen und Durchdringen
Dich und Mich
Und Mich und Dich
Wir Klingen Ringen Klingen
Wir flammen uns
Wir Bären uns
Wir lieben
Uns rauschen Wasser
Uns schallen Wälder
Hallen Rauschen Lauschen Schallen
Blumen Menschen Dome
Wir schenken das Uns
Wir leiden das Uns
Wir sprühen das Uns
Wir seelen Uns
Einander
Wir schwingen das All
Durchdringen das All
Wir blühen das All
In Uns
Das All haucht Uns
Das All schwingt Uns
Das All klingt Uns
Allüberall
Wir Schwingen Ringen Singen
Und Lieben
Uns
Zu Gott

Fremd

Augen foltern
Schweigen feindet
Nüchtern
Schalt
Langeweile zischelt leisen Haß
Vor
Uns
Auf
Türmt das Quälen
Sieden Sieden
Wir zerringen uns
In uns
Hinab
Und entstemmen uns dem Du
Röten Härten reißt das Grimmen
Wir vergehen aus
In
Du
Und
Zerwinden
Lautlos
Weinen in die Leere
Wir!

Herwarth Walden

Gedichte

Mein Herz horcht auf
Zag
Zagend schließt mein Herzblick sich
um deine Gelenke
Ergriffen schwanken deine Knöchel
Deine Brüste atmen weit befangen
Hände gleiten
Gleiten tasten
Tasten streifen streichen streicheln
Hände jammern klammern krampfen kreisen
Blicke jagen
Jagen Blicke blicken Hände
Hände blicken
Brüste brüsten sich entgegen
Verwegen
Wegen wiegen wogen wagen
Hände rasen Hände rasten
Schenkel schwingen schwellen schweifen
Schenkel schweigen
Zittert ein Tropfen im Kelch verborgen
Mein Herz blickt auf
Birgt sich ein Tropfen unter deinem Lid
Schimmert zur Träne geweitet auf
deiner Braue
Sinkt auf die Tulpe deiner Brust
Tiefer stürzt es in den Kelch deines Leibes
Beben schmiegen
Geliebte

Komm birg dich tiefer in meinem Schrei
Meine Lippen tanzen dir
über Rücken und Hüfte
Meine Lippen sind jubelnde Vögel
Nun zagen sie über geschlossenen
Augenlidern
Nun flattern sie über geschlossene
Schluchten
Nun schwingen sie in die Ferne
Nun schwingt ein Schrei
in den Tag über Nacht
Schrei verzittert
Birg dich näher in meinem Schrei

Wilhelm Ostwald
Farbenschönheit

I.
Allgemeines über die Harmonie der Farben

Zur Entdeckung der Gesetze, nach welchen schöne Farbenverbindungen entstehen, hat sich im Jahre 1918 folgendermassen zugetragen.

Ich hatte mir die Aufgabe gestellt, einen methodischen Überblick über die ganze Welt der Farben zu gewinnen und darnach einen Farbenatlas, eine wohlgeordnete Zusammenstellung repräsentativer Farben aus dieser dreifach unendlichen Mannigfaltigkeit anzufertigen. Nach mehreren Jahren angestrengtester wissenschaftlicher Arbeit, die von den ersten Grundlagen aus durchgeführt werden musste, konnte ich an die praktische Herstellung gehen und der Öffentlichkeit einen solchen Atlas darbieten. Die erste Auflage wurde trotz der schweren Kriegszeit bald vergriffen. Gelegentlich der verschiedenen Versuche, die Mannigfaltigkeit der im „Farbkörper", einem räumlichen Doppelkegel, geordneten Farben auf Tafeln anschaulich zu machen, stellte ich auch „Hauptschnitte" durch den Farbkörper her. Diese bestehen aus zwei Dreiecken, von denen jedes sämtliche Abkömmlinge eines bestimmten Farbtons, wie Schwefelgelb, Zinnoberrot, Ultramarinblau usw. in streng gesetzmässiger Ordnung enthält; die beiden Farbtöne jedes Dreieckspaares sind komplementär. Als die zunächst zu rein technischen Zwecken ausgeführte Arbeit fertig war, erstaunte ich über die Schönheit, die mir aus diesen Dreiecken entgegenleuchtete. Und nicht nur ich, sondern ohne Ausnahme jeder, der solche Hauptschnitte sah, empfand sie als eine grosse und neue Offenbarung farbiger Schönheit.

Da dieses Experiment regelmässig so starke und eindeutige Ergebnisse hervorbrachte, war ich hier offenbar an eine naturgesetzliche Quelle schöner Farbempfindungen, mit anderen Worten, an eine Quelle farbiger Harmonien geraten. Die gewohnte forschende Tätigkeit wurde rege und es entstand die Aufgabe, diese Quelle zu fassen. Hierzu dienen Begriffe, d. h. zusammenfassende und eingrenzende Gedanken. Was war hier mit den Farben geschehen?

Die Antwort ist: sie waren durch gesetzmässige Abstufung ihrer Elemente geordnet. Von den vier allgemeinsten Arten der Ordnung, die es bei den Farben des Farbkörpers gibt, kommen nicht weniger als drei in den Hauptschnitten zur Anschauung. Es entstand also der

wahrscheinliche Schluss, dass als Ursache der Harmonie der Farben in den Hauptschnitten ihre gesetzliche Ordnung anzusehen sei.

Die Wissenschaft kennt längst das Verfahren, das in einem solchen Falle einzuhalten ist. Man nimmt vorläufig an, der Schluss sei richtig und wendet das entsprechende Gesetz auf möglichst viele und möglichst fernliegende Fälle an, die noch nicht in Betracht gezogen waren. Stimmt auch hier das Gesetz, so darf man es als gültig ansprechen, stets unter Vorbehalt künftiger Begrenzung, Erweiterung, Neufassung oder was sonst die Erfahrung fordern mag. In der Hauptsache aber pflegt ein solches Gesetz bestehen zu bleiben.

Hier lautet die versuchsweise Fassung des Gesetzes: Ordnung ergibt Harmonie. Wie steht es nun mit anderen und fernliegenden Fällen? Bewährt sich auch dort ein solches Gesetz?

Wir wenden uns zu den anderen Künsten, zunächst zur Tonkunst. Töne entstehen aus jedem beliebigen Geräusch, wenn dieses in genau gleichen Zeitabständen (zwischen 20 bis 20000 mal in der Sekunde) wiederholt wird. Damit zwei verschiedene Töne harmonisch sind, müssen diese Wiederholungen, die Schwingzahlen in einfachen Verhältnissen zu einander stehen, wie 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, so dass sie sich geordnet übereinander lagern können. Alle Tonpaare, welche diese Bedingung nicht erfüllen, klingen unschön oder sind unharmonisch.

Ferner folgen in der Tonkunst verschiedene Töne zeitlich aufeinander. Auch diese Zeiten müssen geordnet sein, wenn eine wohlklingende Folge, eine Melodie entstehen soll. Alle Musik ist dem Gesetz des Rhythmus, d. h. der zeitlichen Ordnung unterworfen. Dieses Gesetz wird als so bindend anerkannt, dass der Ausspruch des geistvollen Bülow: im Anfang war der Rhythmus, als eine grosse Wahrheit empfunden wird. Wir sehen aber, dass es sich um einen Sonderfall eines noch allgemeineren Gesetzes handelt, dessen Ausdruck im gleichen Stil lauten würde: im Anfang war die Ordnung. Oder, was dasselbe sagt: im Anfang war das Gesetz.

Tatsächlich brauchen wir nur einen Blick in die anderen Künste zu werfen, um das gleiche Grundgesetz anzutreffen. Versmass und Reim sind nichts als neue Einzelfälle des allgemeinen Ordnungsgesetzes. Aber jeder Dichter weiss, dass nicht nur seine Worte, sondern auch seine Gedanken eine bestimmte Ordnung einhalten müssen, damit sein Werk vollkommen wird. Welche Ordnung bestimmt er selbst nach den Erfordernissen seiner Arbeit; hat er sie aber einmal gewählt, so hält er sie auch ein. Das ist es, was Hans Sachs dem jungen Walter einprägt, um ihn aus einem naturalistischen Sänger zu einem Künstler zu machen: dass er seinen Gesang gesetzlich, nach der „Regel" gestaltet. Und woher kommt die Regel? Der alte Meister antwortet: ‚Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann'.

Es wird kaum nötig sein, die Geltung dieses allgemeinen Gedankens in den andern Künsten nachzuweisen. Die Architektur wird ganz und gar durch ihn bestimmt, und ebenso ist er für die Plastik

massgebend. Wir können also die zweite Aufgabe der wissenschaftlichen Gesamtarbeit, nämlich die Prüfung des vorläufig aufgestellten Gesetzes durch Anwendung auf andere, entfernte Fälle, als im wesentlichen geleistet ansehen. Und zwar ist die Prüfung durchaus zu Gunsten der Allgemeingültigkeit des Satzes: Ordnung schafft Harmonie ausgefallen.

Kehren wir hiernach zum Ausgangspunkt zurück, so sehen wir uns in den Stand gesetzt, eine allgemeine Antwort auf die Frage zu geben: welche Farben sind harmonisch? Und zwar lautet die Antwort: solche, die in ordnungsmässigen oder gesetzmässigen Beziehungen zu einander stehen.

Dies ist nun eine überaus weitläufige Antwort. Es wurde schon angedeutet, dass es in der Farbenwelt weniger als vier allgemeinste Ordnungsgesetze gibt, während in der Tonwelt nur ein einziges vorhanden ist, das der Tonhöhe, welches auf den Schwingzahlen beruht. Demgemäss gibt es zu einem bestimmten Ton nur 7 harmonische Intervalle (kleine und grosse Terz, Quarte, Quinte, kleine und grosse Sext, Oktave), die sich durch wissenschaftliche Analyse auf drei (Oktave, Quinte, grosse Terz) reduzieren lassen. Die Anzahl der Farben dagegen, welche zu einer gegebenen Farbe harmonisch sind, beträgt unter sehr einschränkenden Voraussetzungen 25, kann aber weit darüber gesteigert werden.

Dies ist eine Folge davon, dass die Welt der Farben sich sehr viel mannigfaltiger erweist, als die der Töne. Denn während diese eindimensional ist und sich daher durch eine Linie (der Tonhöhen) darstellen lässt, ist die Welt der Farben dreidimensional und erfordert zu ihrer Darstellung einen räumlichen Aufbau, den oben erwähnten Doppelkegel.

Dies erklärt auch, warum bisher die Gesetze der Farbharmonielehre unbekannt geblieben sind, während die Tonharmonielehre seit $2^1/_2$ Jahrtausenden bekannt waren, nachdem Pythagoras (580-500 v. Chr.) sie entdeckt hatte. Dies war ihm dadurch möglich geworden, dass er die Töne mittels des Monochords, eines der ersten physikalischen Apparate, die der Menschengeist erfunden hat, zu messen gelehrt hatte. Da nun bis zum Jahre 1915 kein Mittel bekannt war, Farben zu messen, so ist es ganz natürlich, dass bis dahin auch keine Möglichkeit bestand, die wahren Gesetze der Farbenharmonie zu entdecken. Was man bis dahin an Gesetzen aufzustellen versucht hatte, erwies sich als irrig. Und nachdem das Verfahren der Messung entdeckt und erprobt war, war umgekehrt der Weg zur Entdeckung der Hermoniegesetze nicht mehr weit. Oben ist erzählt worden, mit welcher zwangläufigen Sicherheit die Arbeit zu diesem Ziel geführt hat.

Aus naheliegenden Gründen muss ich mich hier auf die Mitteilung der Grundgedanken beschränken. Auch soll nachdrücklich betont werden, dass bisher mit keinem Worte von der Kunst die Rede war. Es handelte sich ausschliesslich um wissenschaftliche, insbesondere physiologische Tatsachen und Gesetze.

Wie aber Grammatik und Syntax Voraussetzungen für die Dichtkunst, Harmonie- und Satzlehre Voraussetzungen für die Tonkunst sind, so ist die Farbenharmonielehre eine der Voraussetzungen für die

Malerei, allgemeiner für die Lichtkunst. Sie ist nicht die einzige Voraussetzung, denn neben ihr besteht beispielsweise noch die Formenlehre; ausserdem kommen noch die mannigfaltigen Verhältnisse in Betracht, die sich auf den Inhalt des Dargestellten beziehen. Da auf alle diese Dinge hier nicht eingegangen werden kann, so herrscht in den nachfolgenden Darlegungen eine bewusste Einseitigkeit in der Beschränkung auf das Problem der Farbe.

Zu jedem Kunstwerk gehört bekanntlich eine enge Verbindung von Form und Inhalt. Die verschiedenen Kunstepochen lassen sich gut kennzeichnen, wenn man ermittelt, in welchem Verhältnis beide zueinander gestanden haben. Meist überwiegt der eine oder andere Anteil und die Wellenbewegung, welche die Entwicklungslinie der Kunst (wie die jeder anderen geschichtlichen Erscheinung) kennzeichnet, wird durch solche abwechselnde Einseitigkeiten hervorgebracht.

Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass die Farbe innerhalb der Kunst unter den Begriff der Form (im allgemeinsten Sinne) gehört. Sie hat also die Aufgabe, den Inhalt so gestalten zu helfen, dass der Beschauer jene willkommene Gefühlserregung erfährt, welche wir die künstlerische Wirkung nennen. Je nach dem Inhalt wird die Farbharmonie sanft oder stark, weich oder hart vom Künstler gewählt werden. Dieser wird aber offenbar sein Ziel um so vollkommener erreichen, je vollständiger seine Kenntnis der denkbaren und möglichen Harmonien ist und je sicherer ihm ihre Herstellung gelingt.

Diese Anpassung der farbigen Form an den Inhalt hat gleichfalls ihre geschichtliche Entwicklung durchgemacht. In früheren Jahrhunderten war der Eindruck der eben gefundenen Harmonie reiner Farben so vorwaltend, dass die Künsler solche Harmonien jedenfalls anstrebten, unabhängig von dem Inhalt des Bildes. Auch war mangels jeder wissenschaftlichen Behandlung dieser Frage die Auffindung einer einzelnen Harmonie Sache der glücklichen Hand (oder der künstlerischen Inspiration, was dasselbe besagt), dass nur wenige Harmonien überhaupt bekannt wurden und die Auswahl daher sehr gering war. Gab es doch ganze Malerschulen, die alle ihre Bilder auf eine einzige, immer gleiche Harmonie stellten.

Die Entdeckung, dass man je nach dem Inhalt des Werkes durch eine entsprechende frohe oder trübe, sanfte oder laute Farbgebung dessen Eindruck gewaltig steigern kann, wurde etwa im neunzehnten Jahrhundert entwickelt, wenn auch wie immer einige frühere Bahnbrecher sich nachweisen lassen. Dass die hierfür verwendeten Farben miteinander mehr oder weniger deutliche Harmonien bildeten, wurde mehr gefühlt als gewusst. Denn alle theoretischen Versuche, die Gesetze der Farbharmonik zu entdecken, scheiterten an der unvollkommenen Kenntnis der Farben selbst. So wurde allgemein geglaubt, dass solche Gesetze sich ausschliesslich auf die Farbtöne des Farbenkreises beziehen. Es sollte also möglich sein, die Frage allgemein zu beantworten,



Lothar Schreyer: Bühnenfarbform

ob z. B. Grün und Blau eine Harmonie bilden oder nicht. Meist wurde die Frage mit Nein entschieden. Dabei liessen die Farbtheoretiker ganz ausser Acht, dass es zweifellos neben vielen hässlichen Zusammenstellungen vom Grün und Blau auch sehr schöne gibt, wie sie z. B. gewisse Papageien zeigen. Die hierdurch gebotene weitere Frage, unter welchen Bedingungen schöne und unter welchen hässliche Grün-Blau-Verbindungen entstehen, wurde nicht gestellt, also auch nicht beantwortet. Die Antwort wird erst möglich, wenn man neben dem Farbton die anderen Elemente der Farbe in Betracht zieht, nämlich den Gehalt an Weiss und an Schwarz.

Aus der Entdeckung des Stimmungswertes der Farbe hat sich dann der Impressionismus entwickelt, welcher sich die Auffindnng bisher übersehener Farbenmannigfaltigkeiten in der Natur, namentlich solcher von vorübergehender Beschaffenheit zum Ziel setzte. Der harmonische Eigenwert der Farbe trat hierbei ganz zurück.

Es war notwendig, dass auf diese Einseitigkeit eine Gegenwirkung erfolgte, welche jenen vernachlässigten Faktor des Kunstwerkes ebenso gewaltsam in den Vordergrund stellte. Jene Wanderung durch neue Gebiete der Farbwelt hatte die ungemein grossen Möglichkeiten farbiger Wechselwirkungen kennen gelehrt und es ist natürlich, dass nun der Versuch gemacht wurde, die Farbe als solche, gleichsam mit ihrem musikalischen Wert, zur Geltung zu bringen. Hierbei schienen die Gestalten, in denen die Farbflecken aufeinander wirkten, nebensächlich, ja eher störend zu sein. Sie wurden daher entsprechend willkürlich behandelt.

So war das Problem der Farbenharmonie wieder in den Vordergrund getreten. Von besonders begabten Künstlern wurden einzelne Lösungen hervorgebracht, die den Wunsch nach einer allgemeinen Lösung steigern mussten, soweit eine solche für möglich gehalten wurde. Die Mehrzahl der Künstler und Kunstheoretiker war freilich der Meinung, dass nur der Genius des Künstlers Harmonien schaffen könne.

Dies könnte als richtig gelten, so lange die Wissenschaft darauf verzichten musste, die Frage zu erforschen. Ist ihr aber einmal der Weg aufgetan, so ist sie fähig, eine viel umfassendere Antwort zu finden, als der Einzelne vermag, auch wenn er ein schöpferischer Künstler ist. Wir haben oben gesehen, welchen eigenen Weg die Wissenschaft gegangen ist, um zu der gleichen Aufgabe zu gelangen, die sie dann in ihrer Weise allgemein gelöst hat. Hier ist nun noch zu erwägen, welchen Einfluss dieser Umstand auf die Entwicklung der Kunst haben kann und wird.

Der erste Erfolg wird sein, dass die Herstellung einer farbigen Harmonie nicht mehr das äusserste Können des Künstlers beansprucht, sondern durch Anwendung der gefundenen Gesetze ganz unmittelbar ausgeführt werden kann. Die Kräfte des Künstlers werden somit für die Lösung anderer Aufgaben frei. Diese aber ergeben sich aus der Notwendigkeit, Form und Inhalt als gleichwertige Faktoren zu verbinden. Als „Form“ im Sinne des

Kunstwerks treten hier die Farben auf; als „Inhalt“ die Gestalten, welche in die Farben gekleidet werden gemäss ihrer Bedeutung. Beide müssen zu einer einheitlichen Gefühlswirkung verbunden werden: dann ist ein Kunstwerk erzeugt.

Eine Abschrift der Natur wird und kann ein solches Werk nicht sein. Denn die Farben der Natur sind im Allgemeinen ebenso wenig harmonisch, wie ihre Töne. Die natürliche Erscheinung kann daher nur eine Anregung dazu geben, welche klare Farbenharmonie mit der vorhandenen Gestalt (die gleichfalls im Sinne der künstlerischen Aufgabe zu bearbeiten, d. h. zu vereinfachen ist) verbunden werden kann oder soll. Das Werk ist dann einerseits viel weniger als die Natur, weil alle Zufälligkeiten und entbehrlichen Einzelheiten, die für den Zweck nichts sagen, fortgelassen sind. Es ist andererseits viel mehr als die Natur, weil es die Farbenharmonie, von der die Natur nur Andeutungen gibt, rein und klar zum Ausdruck bringt, und weil diese Harmonie mit der Gestalt organisch zu höherer Wirkung verbunden ist. Beides wirkt zusammen, um den Zweck des Kunktwerks zu erfüllen: in dem Beschauer starke, willkommene Gefühle zu erwecken.

II

Über die ausgestellten Bilder

Die gezeigten Tafeln sind folgendermassen entstanden. Nachdem ich mir eine Übersicht über die Welt der gesetzlichen, d. h. harmonischen Farbenverbindungen verschafft und die wichtigsten Harmonien in einfachster, schematischer Ausführung mir veranschaulicht hatte, empfand ich den Wunsch, ihre Wirkung in mehr bildmässigen Darstellungen zu erproben. Mit sehr einfachen Bildern kleinen Formats begann ich und erhielt sehr bald erfreuliche Ergebnisse. Auf der Suche nach Gegenständen solcher Darstellungen, bei denen die Farbenwirkung durchaus die Hauptsache zu bilden hatte, fand ich eine erhebliche Förderung durch einige Hefte moderner japanischer Farbholzschnitte für kunstgewerbliche Zwecke, in denen die mannigfaltigsten Dinge mit grosser Freiheit dem Schmuckzweck dienlich gemacht waren. Die Farben zeigten viele in langer Tradition aufgefundene und festgehaltene (angenäherte) Harmonien, daneben aber auch offenbare Fehler insbesondere bei modernen Farbstoffen, für welche die traditionelle Sicherheit der Anwendung fehlte. So gewöhnte ich mich daran, für meine Experimente Formanregungen herzunehmen, wo sie mir immer entgegentraten. Der Hauptanteil war gegenständlicher Natur: Blumen, Kräuter, Muscheln, Stilleben aller Art. Daneben benutzte ich Photographien, teils selbst aufgenommene, teils fremde und reproduzierte. Einige Zeit trieb ich den Sport, irgend einer willkürlich gewählten Abbildung ein Motiv, oft mehrere zu entnehmen und diesen durch harmonische Farben einen künstlerischen Inhalt zu geben.

Die Auswahl der Farben und Festlegung der entsprechenden Harmonie war die neue geistige Operation, welche jedesmal vollzogen werden musste. Dabei konnten die natürlichen Farben zwar Anregungen geben, niemals aber ohne Bearbeitung gemäss den Harmoniegesetzen benutzt

werden. Das Gleiche gilt für Hell und und Dunkel bei den grauen Bildern. So nehme ich schöpferische Selbständigkeit zwar für die Farbgebung in Anspruch, nicht aber überall für die Formen, die ich in Farben gesetzt habe.

Was die Technik anlangt, so sind alle gezeigten Blätter mittels der Farborgel hergestellt, welche die von der Theorie angegebenen 680 Farbnormen in Pulverform enthält. Zum Malen dient ein leichtflüssiges, wässeriges Bindemittel, welches im wesentlichen Leim enthält, aber so präpariert, dass kein Gerinnen eintritt, und dass der Auftrag nach dem Trocknen so wasserfest wird, dass man bequem darüber malen kann, ohne den Grund aufzulösen. Durch geeignete Zusätze ist dafür gesorgt, dass die Tünche äusserst willig aus dem Pinsel geht und vom Grunde angenommen wird.

Die künstlerische Arbeit zerfällt somit in zwei wesentlich verschiedene Anteile. Der erste ist das Ersinnen der geeigneten Harmonie. Da oft auf mehrere Verhältnisse Rücksicht zu nehmen ist, erfordert dies einiges Nachdenken. Meist lassen sich mehrere verschiedene Lösungen des Problems ersinnen, von denen dann die für den künstlerischen Zweck geeignetste gewählt wird. Man schreibt dann die Zeichen der gewählten Farben hin und kann nun zum zweiten Teil schreiten. Dieser zweite Teil ist die Ausführung. Da die Farben schon festgelegt sind, braucht man nur der Farborgel die entsprechenden Pulver in solcher Menge zu entnehmen, als man (schätzungsweise) braucht und sie mit dem Bindemittel anzumachen. Hierzu dient ein elastischer Spatel, mit dem man das Gemenge auf einer Platte von Glas oder Porzellan verreibt. Dies erfordert nur einige Augenblicke und geht schneller, als das Aufnehmen mit dem nassen Pinsel vom trockenen Fladen, wie gebräuchlich. Da nur die vorgesehenen, genau eingestellten Farben aufgetragen werden, entfällt alles Mischen, und die Arbeit geht sehr schnell vor sich. Man malt von hinten nach vorn, d. h. zuerst den Grund, dann die ferneren Teile, zuletzt die nächsten. Die Farben decken schon bei mässig starkem Auftrag. Man braucht sich daher keine Unbequemlichkeit mit Aussparen zu machen, da alle Einzelheiten später deckend aufgesetzt werden können. Wohl aber muss man mit dem Pinsel die Formen sicher auszudrücken verstehen, was aber durch die Leichtflüssigkeit der Tünche sehr erleichtert wird. In dieser Beziehung ist diese neue Tempera der Öltechnik weit überlegen. Natürlich kann man die fertigen Bilder mit jedem Bilderlack firnissen. Nur werden dadurch die tiefen Töne bis zu zwei Stufen dunkler, während die hellsten unverändert bleiben. Das Bild bleibt aber harmonisch; es wird nur in eine stärkere Tonart transponiert.

Wir wenden uns nun zu den einzelnen Tafeln. Die Untersuchung der möglichen Harmonien hatte zunächst zur Entdeckung der grauen oder unbunten Harmonien geführt, die bisher nicht bekannt waren. Sie sind in den Blättern 1-8 veranschaulicht, auf denen dasselbe naturalistische Motiv (Birke im Rauhreif) nach den verschiedenen harmonischen Möglichkeiten abgewandelt ist. Durch Verschiebung



Kurt Schwitters: Farbige Merzzeichnung

der grauen Farben nach immer tieferen Stufen gelangt man von hellsten zu dunkelsten Stimmungen (1 bis 5), welche alle eine ähnliche sanfte Harmonie zeigen. Indem man die Abstände der Graustufen doppelt so weit wählt, erhält man die Bilder 6 und 7, deren Harmonie viel lebhafter oder lauter wirkt. Hat man sich mit dem Charakter der grauen Harmonien vertraut gemacht, indem man von jedem einzelnen der Bilder 1 bis 7 seine eigene Harmonie aufgenommen und empfunden hat, so wirkt der Anblick von 8 wie ein plötzlicher Misston in einer reinen Musik. Hier ist absichtlich das Harmoniegesetz verletzt worden, indem der Stamm des Baumes viel zu schwarz gemalt wurde, und die Wirkung ist ein abstossender Missklang.

Wesentlich bei diesen Harmonien und und allen folgenden ist der Umstand, dass die Bilder aus nebeneinander hingesetzten, einheitlichen Tönen bestehen, zwischen denen keine Uebergänge gemacht sind. Ebenso wie eine Harmonie nur zwischen einheitlichen, genau gegen einander abgestuften Tönen möglich ist, erfordert auch die Farbkunst solche bestimmte, einheitliche Stufen, da nur zwischen solchen überhaupt von Harmonie die Rede sein kann. Dass trotzdem eine gute Annäherung an die Erscheinungswelt möglich ist, zeigt das Bild 9, fliegende Wildgänse, während umgekehrt Bild 10, die Konkurrenten, erkennen lässt, dass trotz bewussten Verzichts auf alle naturalistischen Einzelheiten sich der ziemlich dramatische Bildgedanke so lebendig veranschaulichen lässt, dass der Beschauer nicht mehr beansprucht. Beide Bilder bringen den eigenartigen Reiz grauer Harmonien deutlich zur Geltung.

Die nächste Klasse der Harmonien ist die der graubuntèn, bei denen neben gesetzlich geordneten grauen Farben auch bunte, die mit jenen zusammenhängen, mitwirken. Auch diese sind bisher nicht bekannt gewesen, da man meist gemeint hat, mit Weiss, Grau und Schwarz lasse sich jede beliebige Farbe zusammenbringen, ohne dass sie sich „beissen". Bild (Libellen) zeigt, welche lebendigreizvolle Wirkung sich innerhalb der grauen Harmonie der Teichlandschaft durch eine zugehörige Buntfarbe nebst ihrem Schatten hervorbringen lässt. Mit ähnlicher Wirkung könnten die anderen 23 Farbtöne des zugehörigen Farbkreises verwendet werden, und es würde jedesmal ein harmonisches Werk entstehen. Als folgende Klasse von Harmonien können diejenigen angesehen werden, welche nicht mehr unbunt oder grau, sondern in den Abstufungen eines und desselben Farbtons ausgeführt sind. So sind alle Farben von 11 (bis auf das Grau des Stengels) Abkömmlinge eines dunklen Gelb. Nach ähnlicher Ordnung sind die Bilder 12, 18, 19 und 51 (Schmalformat) komponiert.

Eine weitere Klasse sind die Harmonien in grau und bunt. Bild 13 zeigt, wie lebendig eine Buntfarbe (nebst ihrem Schatten) in der grauen Teichlandschaft wirkt. In 14 erscheinen die gelbweissen Mittelpunkte der Doldensterne wie selbstleuchtend. In 15 ist das Gefieder des Raben durch den bunten metallischen Schimmer belebt. Die übrigen Bilder sind im wesentlichen

auf Harmonien bunter Farben gestellt. An 20 kann man erkennen, dass auch bei vollständiger Abweichung der Farbgebung von der natürlichen Erscheinung eine gute Wirkung erzielt werden kann, falls nur die gewählten Farben unter sich in harmonischer Beziehung stehen. Die Mehrzahl der anderen Tafeln kann man als „Blumenbildnisse“ gelten lassen, in denen ihre Farbharmonien, die in der Natur meist nur angedeutet oder unvollkommen entwickelt sind, klar herausgearbeitet wurden und die somit in bestimmtem Sinne die Ideale ihrer Erscheinungsweise darstellen.

Wir veröffentlichen diesen Beitrag von Wilhelm Ostwald mit der Bemerkung, dass wir bekanntlich seine Ansicht über Form absolut nicht teilen.

Die Schriftleitung.

Oskar Baum

Die Augen des Publikums

„Sprich nur, wenn du gefragt wirst“, sagten mir meine Lehrer und Eltern immer, als ich in jenem Alter stand, in dem es manchem Gedankenlosen als eine Ehre gilt, Lehrern und Eltern nicht zu folgen.

Daran muss ich immer denken, wenn ein Dichter zum ersten Mal vor einen Saal voll fremder Menschen tritt, ein Unbekannter! Denn dass sie seinen gedruckten Namen kennen und dass Interesse und Sympathie für seine künstlerischen Absichten sie hergeführt hat, ändert nichts daran. Es sind ja nicht seine geistigen Absichten, nicht die Gestalten seiner Romane oder der Tonfall seiner klanggewordenen Gefühle, die sie hier erwarten; nein, nur seine Person ist es, die dasteht, sein Gesicht und seine Stimme, seine Körperlichkeit, und es kommt darauf an, ob er das Bild, das man sich von ihm gemacht hat, erreicht, ergänzt oder in überzeugender Natürlichkeit verdrängt. Und damit könnte man es auch begründen, dass — wie ein witziger Impresario einmal sagte — mancher Dichter und wohl auch mancher König gut täte, sich durch einen sorfältig ausgewählten Anderen darstellen zu lassen. Aber die Wirkung auf das Publikum scheint mir — so paradox das auch klingen mag — nur die Hälfte, fast möchte ich sagen, die kleinere Hälfte der Bestimmung einer künstlerischen Vorführung.

Jeder Schaffende, der in seinem Werk nicht nur eine Äusserung, ein zu überwindendes Erlebnis, sondern einen Bestandteil seines Wesens sieht, der einmal aus ihm hervorgewachsen, durch keine Zeit, durch keine Umwandlung, welcher Art auch immer, von ihm getrennt werden kann, der fühlt in jeder Darbietung seiner Werke und besonders, wenn er selbst den unmittelbaren Verkehr mit seinem Kunstwerk vermittelt, eine Wiedergeburt des Geschaffenen, das auch ihm selbst in neuer Gestalt erscheint. Mehr noch als für das empfänglichste Publikum ist es für den Komponisten ein Ereignis, das ihn und vor allem sein Werk

betrifft, mag es auch hundertmal fertig sein. Und nicht wenn er es das erste Mal dirigiert, gestaltet er es von neuem, nein! jedesmal, falls er ein Echter ist und in leidenschaftlichem Verhältnis zu seinem Werk steht. Man veranstalte eine Rundfrage, welchem Komponisten es möglich wäre, sein Werk mehrmals in genau dem gleichen Rhythmus und in der gleichen Dynamik wiederzugeben; ausser es wäre für ihn abgestorben und dann ist es, wie man wohl behaupten kann, nicht mehr sein Werk.

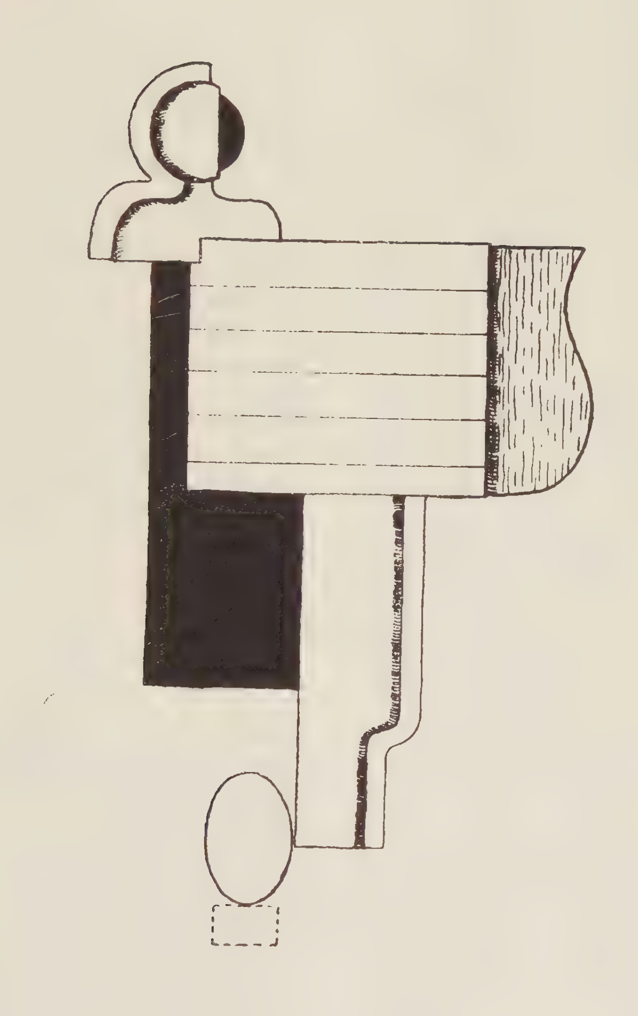
Nie wird bei einer Probe, nie im stillen Zimmer beim Schreibtisch ein Werk so erscheinen können wie im Augenblick, da es erst gleichsam Wirklichkeit wird. Und ich möchte darum sagen: Das Publikum gestaltet es neu, gestaltet es mit.

Ein Beweis, ein Zeugnis für die noch unerforschte, ganz eigenartige Natur des Stimmungsfluidums, das von den Sesselreihen zum Podium und wieder zurückschwingt, dem Austausch des Gebergenusses und der Empfangsfreudigkeit erscheint mir der rätselhafte Umstand, dass wohl jeder Vorleser, Schauspieler, Sänger genau fühlt, wann er im Kontakt mit seinem Publikum ist, wann er sich von ihm entfernt oder sich ihm nähert. Viele berichteten mir schon über solche Erfahrungen. Man könnte ja wohl glauben, der Künstler sieht die Spannung oder Interesselosigkeit in den Gesichtern vor sich; aber das kann es allein nicht sein. Denn woher hätte i c h dann die gleiche Empfindung? Und ich fühle genau den Ausdruck der hundert Augen, die auf mich gerichtet sind, wie mir denn überhaupt — und auch andere Blinde bestätigen es mir durch ähnliche Beobachtungen — auch mit einem Einzelnen immer scheint, als redete ich nur zu seinen Augen.

Ich wurde oft schon in der Unterhaltung mit besten Freunden irritiert, wenn sie mich nicht ansahen und wenn man, wie man es begreiflicherweise gewöhnlich zu machen pflegt, sobald man mich nicht versteht oder mit dem was ich sage nicht einverstanden ist, die fragenden Blicke statt an mich, an meine Begleitperson richtet.

Als ich zum ersten Mal die Inspiration der unmittelbaren Wirkung zu fühlen bekam, doppelt trunken nach dem Rausch der ungekannten Begeisterung, vom Podium in das kleine Zimmer daneben floh, hielt ich den Applaus meiner Freunde und der Freunde meiner Freunde, die damals den kleinen Saal füllten, für die Zustimmung, für den Dank, die Antwort der Welt, und ich nahm diese Musik mit der Rührung und Scham eines Menschen entgegen, der nicht ich war, sondern einer, der ich in einem eitlen Kindertraum hatte sein wollen. Da brachte man mir Leute aus der Zuhörerschaft, die es mit mir zu reden verlangte, die etwas für mich auf dem Herzen hatten. Es war mir, als seien es die, die mir die neue Gestalt, die Auferstehung meiner geschriebenen Gedanken geschenkt hatten; und ich empfing sie voll glücklicher Innigkeit und freute mich, ihr Anliegen zu hören. Und sie fragten: „Bitte, könnte ich Ihre Schrift mal von der Nähe sehen?“ „Nein, wie können Sie bei diesem Punktgewirr Buchstaben unterscheiden?“ „Ich dachte, es wären nur Anhaltspunkte und Sie hätten das alles auswendig gelernt, weil Sie immerfort ins Publikum sahen?“

Es wird sich wohl niemand wundern, wenn ich in diesem Augenblick wirklich wünschte,



Willi Baumeister: Zeichnung

durch jemanden anders dargestellt zu werden. Der Dichter braucht das Auditorium, um das Werk sich selbst vorzulesen, es neu zu erleben. Die wartenden, gespannten Augen des Publikums sollen ihm helfen, die Absicht und die Wirkung des Geschaffenen zu trennen, gleichsam auseinanderzuschneiden und auf zwei Wagschalen zu legen.
Und dies Gefühl der innern Abhängigkeit ist wohl auch der tiefste Grund der Geringschätzung, mit der die Künstler vom Beifall des Publikums reden zu müssen glauben, auch wenn sie der Ehrgeiz und die Eitelkeit ganz anders empfinden lässt. Sie fühlen, wohl ohne es zu wissen, dass das Publikum mit eines ihrer Kunstmittel ist, ein sehr wertvolles, ein unentbehrliches Werkzeug. Aber nicht sein Beifall oder sein Widerspruch, sondern das, was der Dichter an seinem Werk durch dessen Berührung mit der Wirklichkeit, der Sinnenwelt sich verändern fühlt, ist das bereichernde, stärkende, wahrhaft fördernde Ergebnis einer Vorführung.

Wer hatte nie um seinen Schreibtisch die Vision des lauschenden Kreises, auf dessen Gesichtern er seine Begeisterung weiterschaffen sieht, seine Erzählung lebendig werden und so ihre Wahrheit sich offenbaren fühlt.

Diese Sehnsucht (die in der Rahmenerzählung ihren technischen Ausdruck, ihre Zuflucht gefunden hat) der homerische Rhapsodentrieb, der urgestaltende, der in den arabischen Märchenerzählern an den Strassenecken, in unseren Conferenciers und Cabarettiers eine seltsame Proletarisierung erfuhr, sollte und kann wohl auch niemals im Dichter aussterben, sowie die Hörensfreudigkeit — hoffen wir es — auch nicht im Publikum.

Oskar Baum

Schuld

Die Tatsachen dieser Studie aus dem Grenzgebiet des Menschlichen entstammen dem Bericht einer Gerichtsverhandlung, die am 27. März 1919 vor den Geschworenen in Leeds gegen den 17jährigen Morris Swift stattfand.

*

Der Verteidiger setzte sich. Begeisterung rauschte durch den Saal. Der Gerichtspräsident wandte schon den Kopf, da die Galerie nicht zu Ruhe kommen wollte. Der Staatsanwalt putzte seine Gläser und räusperte sich.

Da erhob sich — langsam, zitternd im Krampf des Entschlusses — der plumpe hässliche Bursch von der Anklagebank, scharfrandige rote Flecken auf den Knochen unter den grossen Augen. Ein fleischiges Gesicht über kurzem Hals, trotz breiter vorstehender Kinnladen nicht brutal.

„Ich werde es erzählen," kam es sehr leise von den weissen Lippen, „es ist alles nicht wahr, was ich sagte."

Niemand rührte ein Glied. Es war kaum zu glauben, dass so viele Menschen in einem Saal so still sein konnten.

„Ich hatte keinen Hunger und die Frau hatte mir gar nichts verweigert; ich hatte sie überhaupt um nichts angesprochen und sie nie früher gesehen. Ich fühlte mich an dem Tag sogar besonders wohl! Wenn man nach acht Tagen Gefängnis zum ersten Mal wieder frei durch die Stadt geht!“

„Sie, wissen Sie, was Sie da reden?“

„Ich will es nicht verschweigen! Einmal will ich alles sagen, laut! — Ich tat es ganz ohne Grund, ja! Ein so furchtbares ekelhaftes Tier war noch in Kleidern und weisser Haut unter Menschen. Ich hatte Lust, ungeheuere Lust, es zu tun, weiter nichts! Im ganzen Körper trieb es mich. Als ich die alte Frau an den Haaren packte und auf sie loshieb mit beiden Fäusten wohin ich traf, und das Blut begann schon zu fliessen und weiter, immer weiter – ah – das können Sie sich nicht vorstellen! Von kleinauf war ich so, wer weiss von wann schon! Ich quälte Mäuse, die ich mir dazu in Fallen fing, stahl Hunde aus der Umgebung, um sie zu foltern. Am liebsten aber kleine Vögel und Katzen. Katzen zerstückelte ich oder band sie an einen Hammerkopf und klopfte sie an die Mauer oder schnürte sie zu einem unbeweglichen Bündel zusammen und stiess sie mit den Füssen vor mir her die Treppe hinunter. Oder ich schälte in feinen kleinen Streifen ihre Haut, wie manche Leute kunstvoll Orangen schälen zu Formen und zusammenhängenden Spiralketten. Mir rieselte dabei so ein schönes kleines Frieren den Buckel herunter! — Wachte ich morgens auf und hörte draussen Angstgeschrei von Hühnern oder gar von Gänsen, war ich mit einem Satz im Hemd auf dem Hof; war's aber dennoch zu spät und die Mutter trug schon die triefenden Leichen unterm Arm ins Haus, wurde ich so wütend, dass ich nichts als das scharfe Messer in ihrer Hand vor mir sah und mir war, als käme das viele verspritzte Blut auf ihrer Schürze aus ihrer eigenen Wunde. — Gern sah ich den Metzgern bei ihrer Arbeit im Schlachthaus zu. Ich stand sehr früh am Morgen dazu auf. Wie lachten sie, als ich sie schüchtern bettelte, mich auch mal mit zuschlagen zu lassen! Und sie erlaubten es mir gern. — Die vom Tierschutzverein, die mich angezeigt hatten, — sie hatten ja Recht — aber sie haben es anders gemeint. In den acht Tagen im Kriminal — anderen mag's ja nützen — mir war's schrecklich, als ich so viel Zeit hatte und nicht aus den vier Wänden hinaus konnte und es so still war und nicht ganz hell den ganzen Tag! — Da dachte ich mir so tausenderlei aus; ich wollt nicht, aber es kam so! Und ich nahm mir zuletzt vor, bis ich hinaus käme, es mal mit einem Menschen zu versuchen. Gar nichts sollte mich davon abhalten! Ich sah schon alles genau vor mir. In den Nägeln, an Händen und Füssen biss es mich; ich konnte es gar nicht mehr aushalten! — Und als ich aus dem Arrest auf die Strasse kam, war diese alte Frau die erste, die mir begegnete. Sie war so schwach; aber nicht zu sehr. Ich ging ihr nach. Ich hatte eine solche Freude, als sie in das abgelegene Gässchen einbog! Ich hatte darauf gewartet. Sie wird doch nicht nur hier im Geschäftsviertel umhergehen, hatte ich immerfort gedacht und fiel die Ahnungslose sogleich von hinten an. Ich riss sie nicht nieder, schlug nur, drosch, es tat mir fast leid, als

sie lag, weils schöner war, wie sie sich wehrte und bewegte; aber das Niederducken und Dreinwettern dann in die leblose Masse war wieder anders schön; ja, ja, ja schön!"

Er schrie und seine aufgerissen rot glänzenden Augen gingen wild von Gesicht zu Gesicht. Dann aber, nicht lange, sank er wie ermüdet, erschlafft zusammen. „Schön," wiederholte er leise, „ich teilte mich plötzlich so von allem ab und war allein da, schwebte! Ein herrliches Gefühl, unerhörte Gewalt zu haben, furchtbaren Qualen zu tun und nichts davon zu spüren! Ein Wunder, ein Kunststückchen, nicht zu begreifen! Ein Stück von sich ins Wasser werfen und selbst dabei trocken zu bleiben! sich sozusagen wegstellen zu können! Und wie es juckte, dies Unmögliche immer wieder zu versuchen, das jedesmal gelang! — Aber niemand, niemand ausser mir ist so, und alle ekelts vor mir; ich seh' es jedem an, wie's ihm vor mir graut! Oh diese Menschen, diese Augen, als der Wachmann sich vor mich stellen musste, dass sie mich nicht erschlugen! — Und ich wollte doch nicht anders sein als sie, ich nahm mich so zusammen, tat, was ich konnte, um so wie sie zu werden!

Ich lief allen Viechern aus dem Wege, verkroch mich bei Tage vor den Menschen, weinte die Nächte durch, weil ich nicht an das denken wollte, woran ich immerwährend denken musste und hielt mich vom Schlafen zurück, weil ich mich so gegen meine Träume wehren wollte. Viele Kinder haben sich doch etwas abzugewöhnen; sie nehmen sich zusammen und es geht — aber bei mir wurde es immer ärger ja. Sie werden es mir nicht glauben, seit ich mich so fürchtete und schämte, wurde es erst so furchtbar! So verflucht bin ich, ja! Und wenn Sie mich hier einsperren, auch zwanzig Jahre lang, wenn ich hinauskomme, im ersten freien Augenblick tu' ich's wieder! Ich fürchte mich vor mir! Jeden Tag, wenn's grau wird, packt mich die Angst: Was wird heute sein? — Bringt mich von mir fort, schneidet mich aus mir heraus, helft mir! Es ist nicht wahr, dass ich zu jung bin, dass es das Gesetz verbietet! Es ist ja auch nur von Menschen gemacht; Ihr könnt es doch ändern! Ich weiss, es wird schrecklich sein, aber alles ist dann vorüber. Erbarmen Sie sich doch!"

Er lag auf den Knieen, in dem weissen Gesich zitterten die ein wenig geöffneten Lippen. Aber es fand sich niemand, der, wie er, die Sünde, ohne sie von allen Seiten zu besehen, auf sich nehmen wollte. Es gab Zeugen genug, die seine Quälereien beobachtet hatten und so sprach man ihn frei und übergab ihn der Irrenanstalt.

OSKAR BAUM liest am 14. November aus seinen Dichtungen in der Kunstausstellung des Sturm.

Berliner Sommer
Publikum

Wissen Sie, vorige Woche habe ich die Bergner in einer Privatgesellschaft getroffen. Sie hat sich ganz natürlich benommen. Dabei spielt sie nicht unter tausend Mark.
Monatlich.
Täglich.
Sie hat auch viele Spesen.
Die Ausstattung ist fabelhaft.
Früher hatte man wenigstens Stil.
Sie hat wirklich schöne Beine.
Mein Mann sieht sich schon zum dritten Mal den Film an.
Und wie natürlich sie die Geige hält.
Ist ihr Gatte eigentlich musikalisch?
Wir haben zwei Parkettkarten zur Oper.
Ich sah ihren Gatten vorgestern mit einer Dame in der Philharmonie.
Eine entfernte Verwandte von uns.
Ich hielt sie für eine Künstlerin.
Wenn ich die Bergner wäre, würde ich mich anders anziehen.
Übrigens habe ich in unserer Zeitung gelesen, dass sie garnicht so begabt sein soll.
Die Leute tun ja so, als ob sie das Kino gepachtet hätten.
Eskimo-Eis gefällig?
Links rausgehen. Nicht drängeln.
Guten Abend Herr Regierungsrat.
Gnädige Frau sehen wieder entzückend aus.
Guten Abend Bertha. Ich konnte mich leider nicht früher freimachen.
Du warst wohl wieder in der Philharmonie?
Gestern wollte ich dir den ganzen Tag erzählen.
Denke dir, da kommt plötzlich die Frau des Kollegen aus Lüneburg.
Dass Sie aber die Bergner versäumt haben, Herr Regierungsrat, wo Sie doch für ihre Beine schwärmen, wie ihre Gattin sagt.
Die elegante Welt von heute.
Die Dame von morgen.
Die Wochenausgabe des Junggesellen.

.·.

Das moderne Drama hat keine Gedanken.
Die Sprache ist nicht gepflegt. Wenn ich an meinen Lieblingsakt der Iphigenie denke.
Gewiss, Goethe hat seine enormen Qualitäten
Man kann aber deswegen nicht.
Selbst Goethe wird von diesen jungen Leuten angegriffen.
Ich habe ja Sonnenthal nicht mehr gesehen, aber was man sich erzählt, wie dieser gottbegnadete Schauspieler —
Leider habe ich Sonnenthal auch nicht mehr gesehen. Aber wenn man diesen Masstab anlegen will
Die Börse geht wieder runter.
Stresemann hat doch das Menschenmögliche
Bismarck würde an seiner Stelle doch anders gehandelt haben. Wenn ich denke, was das für Zeiten gewesen sind, diese Paladine.
Und der alte, bescheidene Kaiser. Und heute diese jungen Leute
Bismarck ist selbstverständlich ein Masstab.
Aber schliesslich, man kann mir doch das Recht nicht nehmen, Masstäbe anzulegen.
Diese breite Behandlung des Sexuellen
Wie geht es Ihrer Frau Gemahlin?
Meine Frau ist klug. Sie lässt sich nicht darauf ein, Experimente anzuhören.
Ich aber als Kulturmensch sage mir

.·.

Wilhelm, sieh mal, schon das elfte Mal in die Welle.
Lass dich doch angagieren wennste kannst.
Sie sollten mehr Schanssonetten auftreten lassen.
Aus Männer mach ich mir nichts. Das kann

mir nicht imponieren. Wenn sich meine Grete zum Vereinsvergnügen das Trikot anzieht, ist sie ooch eine richtige Künstlerin.
Das sind eben alles nur diese dämlichen Illusionen. Das ist überhaupt keine Kunst nicht. Aber elf Mal in die Welle in dem Tempo –

.·.

Sie sind wohl vom Lande?
Woran merken Sie das?
Sie sehen so gesund aus.
Na, diese käsigen Berliner
Ich kenne übrigens unseren Kronprinzen.
Wen kennen Sie?
In dieser dämlichen Republik gibt es keine Männer mehr. Aber weisst du, unser Kronprinz
Sind Sie immer in diesem Lokal?
Was soll man machen.
Trinken Sie gern Champagner?
Heute will uns das keiner mehr leisten.
Wir vom Lande sind nicht so dämlich, wie die Berliner glauben. Ober, eine Pulle Französischen. Sonst will ich von den Schweinen ja nichts wissen.
Bist du deutsch-völkisch, Kleiner?
Ich pfeife auf die Republik, von vorn und von hinten.
Ich weiss noch ein feines Lokal, Kleiner, wo wir hingehen können. Aber du musst meine Freundin, die Elli mitnehmen. Das arme Mädchen hat schon lange nichts Vernünftiges getrunken.

.·.

Ich möchte wissen, was sich der Maler dabei gedacht hat.
Als ob ein Meister wie Rembrandt nicht gelebt hätte.
Man lässt sich manches gefallen.
Ich nehme selbst die märchenhafte Phantasie von Böcklin in den Kauf, aber nur Dreiecke und Vierecke, das geht mir zu weit. Ich fordere von der Kunst Verständlichkeit. Bin ich dazu da, mich in die Verrücktheiten von so einem Künstlerhirn hineinzuversenken. Diese masslose Subjektivität ist das ganze Unglück unserer Zeit. Dadurch ist der ganze Sozialismus entstanden.
Ich sage nur, wenn für mich ein Rembrandt gelebt hat, kann ich meine Forderungen stellen. Kunst ist die Wiedergabe des Schönen, Hässliches habe ich im Leben genug.

Verstellung kein Ereignis

Schmidt-Gentner dirigiert. Und wie er dirigiert. Er steht um Manneslänge oberhalb des Orchesters, seine Arme flattern ziellos und zwecklos durch den dunklen Raum. Und sein Name prägt sich nur durch den Anzeigenteil der grossen Presse in das unwillige Gehirn. Das Orchester selbst ist aus Greifswald verschrien. Die Musik geht im Capitol vor sich. Welcher Name könnte sich besser für ein Filmverleihgeschäft eignen. Man redet in dieser Branche nicht umsonst vom Kapitol. Der Verleih ist nicht umsonst, er hat Kapital verschlungen. Das Innere des Capitols hingegen täuscht Zuckerguss und Tropfstein vor. Selbstverständlich mit echtem Material imitiert. Wegen des Verbrauchs von Kapital, des Gebrauchs für den Verleih und des Brauchs für den Film. Der Verleih hat die Vorstellung umsonst zur Verfügung gestellt. Und zwar eine Nachtvorstellung, die er sonst

nicht abhalten darf. Sie ist dem Oberbürgermeister der Stadt Berlin gestiftet. Zu Gunsten eines Vereins, der Jugend und Kunst helfen will. Die Kunst muss immer daran glauben. Auch die Jugend ist hilflos. Zu diesem Zweck sind ausser dem Oberbürgermeister persönlich Douglas Fairbanks und Mary Pickford in der Loge erschienen, der teuren, der blumengeschmückten. Schmidt-Gentner klettert nun in das Orchester hinunter und nimmt endlich den üblichen Dirigentensitz ein. Das Orchester spielt unter sich und auf der Leinwand erscheint der Film. „Die kleine Annemarie". Dieser Roman ist wenigstens keine Literatur, dafür aber auch ohne Freud und ohne Theosophie nicht unterhaltsam. Sonst kommt alles vor. Das Hohelied des braven Polizisten. Der schöne Mann ohne Beruf mit dem Herzen an der zuständigen Stelle. Mehrere Apachen. Unsittliche Damen. Die zu fördernde Jugend. Der unwissende Arzt. Die Transfusion. Ein Ganztoter und ein Halbtoter. Die jüdische Familie, die gar nicht so schlimm ist, wie man glaubt. Humor mit Tränen und Tragik mit Lachen. Und zwischendurch, drüberweg, überall und über alles Mary Pickford. Man verbreitet, dass sie der Liebling der ganzen Erde ist. Die grosse Presse ist restlos begeistert, dass man sich so verstellen kann. Mary ist eigentlich eine grosse Dame, eine Dame von Welt und sie spielt kleine proletarische Mädchen mit dem Herz und der Leber auf dem richtigen Fleck. Die Verstellung von Kunst wird stets durch die Kunst der Verstellung erreicht. Und wenn Kinder gern Erwachsene nachahmen, warum sollen Erwachsene nicht gern Kinder nachahmen. Namentlich, da die Erwachsenen sich eigentlich recht albern vorkommen müssten. Denn nur die Erwachsenen, die Kinder sind, kann man Menschen nennen. Erwachsene, die nur Kinder spielen, sind hoch ernst zu nehmen. Schmidt-Gentner dirigiert zum Beispiel. Der Film verleiht Nachtvorstellungen zum Beispiel. Andere schreiben wieder unlesbare Bücher. Andere fördern wieder Jugend und Kunst. Andere imitieren Kapitolien und Zuckerguss. Alles hochernste Angelegenheiten für Erwachsene. Und Mary Pickford bekommt doch den schönen Mann aus Zuckerguss mit Hilfe von Transfusion und der schöne Mann ohne Beruf, aber mit Neigung, bekommt doch das Kapital und darf Auto fahren und der transfusen Geliebten Blumen schenken und sie zu den höhren Ständen erheben. Ende gut, aber alles keine Kunst. Um Liebling des Volks zu sein, braucht man sich nur zu verstellen. Bis das Volk es merkt. Dann wird das Volk Kind und wirft das Zeug fort, das nicht Spiel ist, weil es nur Spiel gespielt hat statt Spiel zu sein. Schauspiel ist Schau und Spiel. Das Wort spricht Bände, während die Bände die Wörter verstellen. Der Oberbürgermeister dankt im Namen der Jugend und der Kunst, Mary Pickford dankt dem Oberbürgermeister und Schmidt-Gentner dankt durch die jeweiligen Hymnen den beteiligten Nationen, die sich so herrlich verstellen können.

Zum Film „Potemkin“

Menschen sind nicht gemein. Sie werden nur zur Gemeinheit dressiert. Sie lassen sich durch ihre angeborene Gutmütigkeit dressieren. Wie die Löwen und Tiger. Durch die Macht des menschlichen Geistes. Man redet ihnen ein, dass sie nur mit Erlaubnis essen dürfen. Man redet es den Kindern ein, die glauben. Man schlägt sie, wenn sie nehmen. Und sie nehmen nicht, um nicht geschlagen zu werden. Mit dem zunehmenden Alter werden die Schläge abstrahiert. Sie werden und heissen Gewehre. Leute werden zu Schlägern herangebildet, die lieber schlagen als geschlagen werden. Sie bekommen dafür zu essen. Und wenn sie nichts zu essen bekommen, sind sie Kinder, die geschlagen werden. So schlagen sie lieber. Und wenn sie vor Hunger sich nicht mehr zu halten wissen, brechen sie aus und zerfleischen die Dresseure. Essen ist nicht so unwichtig, wie die Geistigen glauben. Geistige sind Menschen, die das Recht auf Essen für andere formulieren und für sich beanspruchen. Man nennt die Geistigen in Europa auch Demokraten. Ihre Theorie ist, dass auch die essen müssen, die schon gegessen haben. Auch wenn sie zur Zeit satt sind. Das Volk ist an sich anspruchlos, sagen sie, und das kann noch warten. Tage warten. Monate warten. Jahre warten. Die Wirtschaft muss in Ordnung bleiben, auch wenn die Gäste hungern. Eine schöne Wirtschaft. Wirte müssen verdienen. Denn es ist Verdienst, den Leuten zu essen zu geben. Satt sein macht begehrlich. Und die Begehrlichkeit verhindert die Arbeit. Und die Arbeit der Andern dient der Begehrlichkeit der Wirte, die von den Gästen leben. Die Satten betonen ihre Leiblichkeit durch Schmuck, damit alle merken, wer satt ist. Damit die Hungrigen an den Satten eine Augenweide haben, weil sie sonst auf ihrer Weide weit und breit nichts finden. Vielleicht sind die Schafe für die Wölfe da. Aber kein Wolf frisst mehr Schafe als er kann. Tiere aber, die sich Menschen nennen, fressen aus Wollust den Schafen alles fort, damit die Tiere, die sich Menschen nennen, die Wollust an der Notdurft der Schafe haben. Und wenn die Schafe, die sich Menschen nennen, über den Wolf herfallen, wird der Wolf betrauert, der nun Schaf scheint. Die ganze Angelegenheit nennt man nationalökonomisch Gesellschaftsordnung. Oder auf deutsch: unter Volkswirtschaft versteht man eine Wirtschaft gegen das Volk oder eine Verwirtschaftung des Volkes.

Plötzlich merken einige tausend Matrosen, dass man sie körperlich zu Grunde richtet. Die Kirche hat ihnen den Himmel im Himmel versprochen, sie möchten aber einmal auf der Erde auch nicht geschlagen werden, weil sie eigentlich artige Kinder sind. Auch erschossen möchten sie nicht werden, weil sie selbst die Waffen herstellen und sie sogar auf Befehl gegen sich und unter sich anwenden. Sie finden die Geistigkeit plötzlich etwas dumm, die Sauwirtschaft auch und sie versuchen, sie die Waffenträger, die Waffen gegen die Waffenlosen, die sich und den Andern den Geist einreden. Den Geist der Ordnung. Maschinen funktionieren. Vor den Maschinen sind wenigstens alle Menschen gleich. Die stärkeren Maschinen siegen. Und selbst ein Panzerkreuzer kann von zehn Panzerkreuzern vernichtet werden.

Da merken Menschen, dass sie sich selber schlagen. Damit die Dritten sich freuen können, wenn sich zwei streiten. Da hören die zwei auf zu streiten, sie wenden sich beide gegen die Freude des Dritten, dem die Freude erstirbt und das Leben. Ein Jubel braust durch das Haus als der Dritte stirbt. Aus tausenden von Mündern heult in diesem Jubel die ungeistige Qual der Sorge und der Not. Ihr Leben nicht gewollt und nicht gekonnt spielt sich gewollt und gekonnt für sie durch jene Menschen ab, die sich als Lichtbilder vor ihnen bewegen. Der Film „Potemkin“ Goskino, Moskau. Nicht von Schauspielern dargestellt. Nicht von Leuten, die nachahmen und sich auf Grund dieser affenhaften Fähigkeit Künstler nennen. Keine Darsteller, Gestalter. Keine Mitglieder. Glieder des Organismus Leben, das sie schauernd in sich erlebt und gelebt haben und erleben. Mit dem menschlichen Begehren zu leben haben sie die Begehrlichkeit der Allzulebenden vernichtet. In Sowjetrussland hat die Menschlichkeit über die Menschheit gesiegt. Und wenn behauptet wird, dass auch jetzt noch die Menschen dort hungern, so hungern sie nicht auf Befehl von Satten, sie hungern, um wenigstens in ihren Kindern satt zu werden.

Kunst ist Intensität. Der Film „Potemkin“ ist keine Tendenzkunst. Der Film ist Kunst. Tendenz kann Wille sein, wird aber nie Vorstellung. Vorstellung entsteht nur dadurch, dass das Vorzustellendene organisch besteht und lebt durch die Gliederung der notwendigen und nur der notwendigen organischen Bestandteile. Hierzu gehört im Film nicht die Erklärung des Bildhaften durch gedankliche Sätze. Der Film „Potemkim“ kann diese gedanklichen Sätze umsomehr entbehren, da sie primär optisch in Erscheinung treten. Die Erklärungen sind höchstens für Blinde geeignet.

Dieser Film ist ein Beweis dafür, dass die Tendenz durch künstlerische Mittel absoluter Art zwangläufiger sich einstellt als durch eine Darstellung der Tendenz, als Wille ohne Vorstellung.

Die Menschen in Russland sind primäre Menschen. Die Männer und die Frauen. Weitherzig sind sie in der Weite und durch die Weite dieses Landes. Die Männer Knaben und die Frauen Mädchen. Ihre Augen sind Kinderaugen, voll von Sehnsucht, voll von Staunen. Ihre Sinne sind ihr Denken. Und wenn ihr Denken ganz über die Erde sinnen wird, wird das Sinnen über die Erde sich zum Sinn der Erde verwirklichen.

Lübeck: Sein Mann und sein Neumann

Thomas Mann, Professor Thomas Mann hat bekanntlich vor siebenhundert Jahren die Freie Stadt Lübeck gegründet und sich und sie mit Frau Hansa vermählt. In der Zwischenzeit wurde Schiffahrt getrieben und Marzipan hergestellt, bis genau die siebenhundert Jahre um waren. Nebenbei entwickelte sich noch der verwickelte hanseatische Geist, der sich seinerseits in den Werken von Thomas Mann verdichtert hat. Er ist zu seinem Ehrentag persönlich erschienen, leicht angegraut. Die Jahrhunderte gehen eben nicht spurlos an den Menschen vorüber. Leider konnte ihn der Meister der Bürger dieser seiner Freien Stadt nicht persönlich zum Professor ernennen. Der Senat, eine bodenständige deutsche Einrichtung, hat den Meister der Bürger Neumann fallen lassen müssen, weil er nicht nur Lübeck sondern ganz Deutschland mit freiem hanseatisch-monarchistischem Geist beträufeln wollte. Oder nur sollte, wie er erklärt. Statt Herrn Neumann musste daher Herr Mann die Rede halten. Welche Rede. Die grosse Presse teilt mit, dass sie sogar „den Rahmen eines Zeitungsberichts sprengen würde".

Wir in Berlin dürfen den Manen des grossen Mann in Kinopalästen huldigen. Wir brauchen nicht den ganzen Roman lesen, wir bekommen den Geist in Filmdosen versetzt. Ein stolzer Geist: „Wir Kaufmannstöchter dürfen nicht immer der Stimme unseres Herzens folgen". Les affaires sont les affaires. Oder auf freideutsch: Hab und Gut gesellt sich gern. Oder auf Manndeutsch: Freies Weltbürgertum. Genau wie Goethe, der nicht einmal in Lübeck geboren ist. Zu erwähnen wäre noch, dass man Konkurse am besten durch Eingreifen des Schwiegervaters abwendet. Dieser Geist von Lübeck hat bekanntlich nach und nach die gesamte kultivierte Erde erobert. Das Gute bricht sich Bahn (Thomas Mann).

Durch die kleine Presse erfährt man einiges von dem Vortrag des Jubelgreises: „In äusserst fein psychologischer Weise verstand es Thomas Mann, in dem er sich sozusagen neben sich selbst stellte, psychologisch seine Werke zu erklären, aus der Landschaft, in der er geboren, aus der Meeresnähe und der Musik des Meeres, die ihm die ersten geistigen Inspirationen gaben." Das ist eine äusserst fein psychologische Erklärung, die sozusagen den wässrigen Geist aus der Seele der Landschaft erklärt. Aber damit noch nicht genug: „Er findet aber auch die Seele nicht des Einfach-Bürgerlichen, sondern des Aristokratisch-Bürgerlichen mit seiner zähen Tatkraft, die schwere Hemmungen überwinden kann." Durch den Schwiegerpapapa. Der Einfach-Bürgerliche muss sich durch den Inseratenteil der grossen Presse „Rat bei Zahlungsstockungen" suchen. Ihm fehlt eben die Meeresnähe. Aber Thomas Mann denkt noch weiter für uns. Sozusagen noch tiefer. Bis auf den Meeresgrund. Mit reichen Schwiegervätern (aristokratisch-bürgerlich) lässt sich sogar das ganze deutsche Reich vergeistigen: „Diese Bürgerlichkeit ohne irgend einen Nebenton sozialer Klassengegensätze hält er für geeignet, ein freies Weltbürgertum zu bilden aus dem deutschen geistigen Reich der Mitte". Schade, dass Herrn Bürgermeister Neumann die Möglichkeit ge-

nommen wurde die Nebentöne der sozialen Klassengegensätze durch Erschiessen der Verursacher dieser unangenehmen Nebengeräusche verstummen zu lassen. Dann hätten wir bereits das deutsche geistige Reich der Mitte. Kulirein. Thomas Mann konnte leider nur in einer Stadt geboren werden, aber er teilt uns wenigstens mit, wo Seele und Geist geboren sind, oder wenigstens, welche aristokratisch-bürgerliche Firma sie zu ihrem Stammkapital umbuchen kann: „Die Vermittlung der Werte der Seele und des Geistes als deutsches Ureigentum sieht er als eine Zukunft unserer deutschen Kultur". Das ist ein gewinnbringendes hanseatisches Geschäft, da Deutschland der Reservefond von Geist und Seele des Herren Thomas Mann zur Verfügung steht. Und schlimmstenfalls haben wir den Schwiegerpapapa.

Es muss gehandelt werden. Mangels Kapital mit Geist und Seele, G. m. b. H., made in Lübeck.

Heil.

Pfingstnachklänge

Westen

Drei Riesenhallen im Stil aller bekannten Stilarten. Dazwischen ein hochgerichtetes Brückengeländer. Der Funkturm. Das erschlossene Gelände von Charlottenburg, auf dem niemand Wohnstätten bauen wollte. In der einen Halle geht es hoch her. Alpenländische Sommerschau. Deutschland und Österreich sollen mit Hilfe des Kitsches verbrüdert werden, da sie bereits mit ihm verschwägert sind. Die Sommerschau ist in Winterkojen untergebracht. Es werden Bildchen mit der Laterna magica gezeigt, um die Bedürfnisse der Reisebüros zu fördern. In jeder Koje steht eine Familie, die sich wundert, dass das eine Mark 25 Pfennig kostet, für welchen Preis man doch eine ganze Laterna magica kaufen kann. Für die grosse Halle unten hat man wieder einen Verwandten von Johann Strauss entdeckt. Ausserdem haben Berliner Künstler so recht lustige Papierguirlanden angebracht. Titel: Prater in Berlin. Im Hintergrund ist eine abgelegte Kulisse der berühmten Berliner Alpenbälle aufgestellt. Alles zu sehen und zu hören für eine Mark 25 Pfennig. Ferner werden im Vestibül die Wunder des elektrischen Tauchsieders vorgeführt. Nusstangen, Bier und Linzer Torten sind überall erhältlich. Selbstverständlich gegen besondere Vergütung. Die deutsche und die österreichische Regierung haben sich sehr anerkennend über diesen Markstein der Annäherung der verschwisterten Nationen geäussert.

Norden

Die ganze Familie steht auf dem Balkon in der Schönhauser Allee. Das kleine Mädchen neben der zarten Mutter, die wie ihre jüngere Schwester aussieht, jubelt: „Die vielen, vielen Kommunisten". Und das Dienstmädchen daneben jammert: „Wenn die uns nachher regieren, werden sie mir mein neues Cappkleid fortnehmen und es unter die Genossen verteilen". Das kleine Mädchen tröstet es mit streichelnden Händen: „Bis dahin ist es doch nicht mehr Mode, Elisabeth, und Sie haben es schon längst schmutziggetragen". Und der Gymnasiast erkundigt sich, ob das Kleid so nach dem berühmten Kapp genannt

ist, der beinah Deutschland siegreich geschlagen hat. Der Familienvater bemerkt, dass Capes früher nur von Künstlern getragen wurden und auf deutsch Talentwindeln heissen. Das kleine Mädchen sagt aber garnichts mehr und winkt mit seinen zarten Händchen der Roten Front zu.

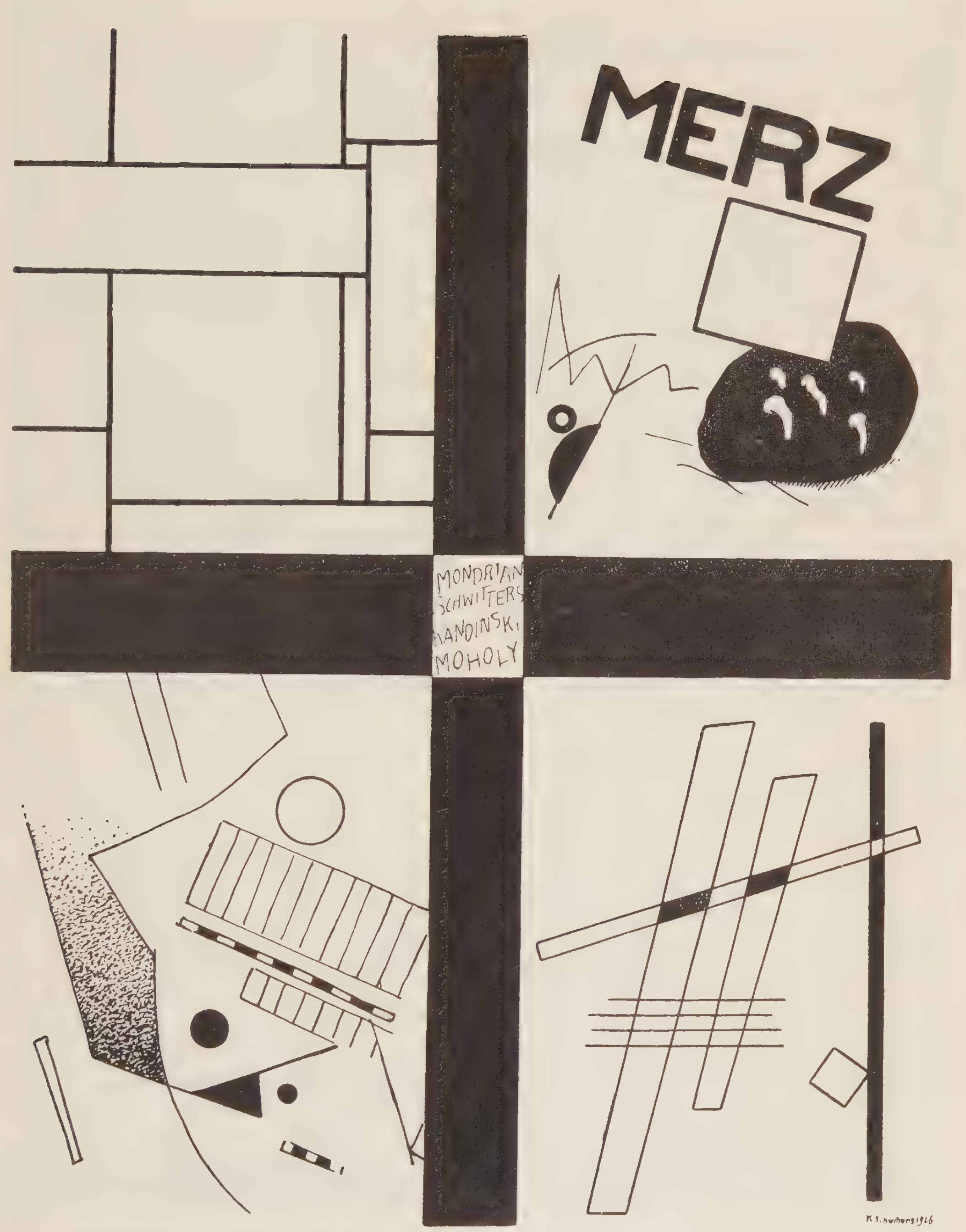
Potsdamer Platz

Der Lokalanzeiger lässt ein Extrablatt verteilen, dass die Kommunisten einen Schupobeamten mit unpassenden Worten beleidigt hätten. Die Reichsregierung wird aufgefordert, Erhebungen anzustellen, und mit der Schwere des Gesetzes vorzugehen. Die deutschnationale Volkspartei hat bereits den Antrag gestellt, den Polizeipräsidenten wegen passiver Förderung des Bolschewismus seines Amtes zu entsetzen.

Ausflug

Die Professoren der Universität Jena, die gegen die Haussuchung bei ihrem Kollegen Bernhard durch meineidige Verräter (die gegenwärtige Reichsregierung) protestierten, haben beschlossen, ihre sonstige Untätigkeit nach Holland zu verlegen, um ihren Doorn nicht etwa aus dem Auge zu verlieren.

Herwarth Walden



Kurt Schwitters: Merzzeichnung

Mein Merz und Meine Monstre Merz Muster Messe im Sturm

Als ich seinerzeit zum ersten Male Merz im Sturm ausstellte, war es mir darum zu tun, alles für die Kunst nutzbar zu machen, und meine künstlerischen Fähigkeiten an jedem beliebigen Material zu erproben. Denn Kunst ist nichts anderes als Gestaltung mit beliebigem Material. Im Laufe der Zeit gelangte ich zu einer gewissen Auswahl, indem ich mir voll bewusst war, dass diese Auswahl nur ein privates Vergnügen ist. Heute ist mir das Wichtigste die präzise Auswahl und die präzise Gestaltung. Nicht als ob ich dadurch etwa ein fertiges Werk schaffen zu können glaubte. Denn es ist unmöglich, auf dieser Welt etwas schlechthin Vollendetes zu schaffen.

Für diejenigen aber, die behaupten, wir alle malten jetzt wieder wie früher nach der Natur, möchte ich erklären, dass meine neuen Arbeiten mit Kopie der Natur wenig zu tun haben. Auch der Einfluss von Ingres auf mich ist doch nur sehr gering zu nennen. Ich selbst bin es mir kaum bewusst, aber ich bin auch nicht Picasso. Der Kritik würde ich vorschlagen, lieber zu schreiben, ich wäre von Moholy, Mondrian und Malewitsch beeinflusst, denn wir leben im Zeitalter des M, siehe Merz. Man nennt das Monstruktivismus. Vor einigen Jahren hiess es noch: „Kandinski, Klee, Kokoschka", alles mit K. Davor hiess es Lissitzky mit L. Wir machen eben das ganze A B C der Entwicklungen durch. Heute ist nun die Mode bei M angelangt, weil eben das Alphabeth so weitergeht. Und eines Tages, wenn die Entwicklung bis S gekommen sein wird, heisst es plötzlich: „Schwitters". Ja, ja, Kunst ist Mode.

Sie fragen, weshalb ich nicht mehr jedes beliebige Material verwendete? Nicht als ob ich die Gestaltung jeden Materials erreicht hätte, sondern das kann man nicht, es ist schlechterdings unmöglich und endlich auch unwichtig. Wichtig ist nur das Prinzip. Heute ist es die präzise Form, die ich Ihnen zeigen will neben geklebten und genagelten Arbeiten wie früher. Nicht als ob mir die Form das Wichtigste wäre, denn dann wäre meine Kunst dekorativ. Nein, es ist das Lied, das in mir klang, als ich arbeitete, das ich in die Form hineingegossen habe, das nun auch zu Ihnen klingt durch die Form. Sind sie musikalisch? Ich meine musikalisch für Farben, Flecken und Linien? Übrigens denken Sie nie, dass ich im Kampfe mit der alten Kunst lebte. Ich kämpfe gegen das Alte, nicht gegen die Kunst. Ganz im Gegenteil will ich ein Instrument mitschaffen helfen, das jeder Künstler verwenden kann.

Aber was das Instrument anbelangt, bin ich der Meinung, dass sich keine Zeit genügend selbst kennt, um zu wissen, was in ihr wertvoll ist und bleibend sein wird. Gewiss, wir haben heute eine Zeit der Technik, das unterscheidet uns von früheren Zeiten. Es wird uns von späteren Zeiten nicht mehr unterscheiden, denn wir werden die Maschine behalten. Wir haben auch eine Zeit des Verkehrs, der praktischen Erfordernisse. Das alles wird bleiben für die Zukunft. Aber ob die Kunst im Sinne der Technik arbeiten soll, kann mir niemand beweisen. Gewiss hat der Konstruktivismus seinen Wert,

denn er zeigt, dass man auch so Kunstwerke unter Umständen gestalten kann, aber das ist seinem eigenen Programm entgegen, welches an Stelle von Kunst Konstruktion setzen will, ohne den Rhythmus in der Konstruktion als Wichtigstes zu erkennen.

Aber wenn die Kunst der Zeit gefordert wird, sollte nicht gerade die Erlösung aus der Zeit der Technik, des Verkehrs, der praktischen Erfordernisse die Kunst eben dieser Zeit sein? Jede Zeit muss sich selbst erlösen, weil sie an sich allein leidet. Aber nichts kann den Geschäftsgeist, den Geist der praktischen Konstruktion mehr erlösen, als das nutzloseste aller Dinge auf der Welt: „Die Kunst“. Und so wage ich es selbst heute noch, mich offen zur Kunst zu bekennen. Ich weiss, dass es heute, wo Kunst nicht mehr Mode ist, ein Wagnis ist, sich so zu kompromittieren. Aber „M“ ist gerade Mode, weshalb soll Merz zurückstehen? Kunst war Mode mit Klee und Kandinski, in der Serie K. Aber ich habe die alte Tradition geerbt. Wenn heute keine Kunst mehr leben würde, so lebte noch ein Künstler, ich höre Sie schon dreimal „Bravo“ rufen: der Künstler heisst, und wenn es auch eine Schande wäre und wenn es auch davon zeugte, dass der betreffende ein rückständiger Trottel ist, ich kann es ruhig und ohne Überheblichkeit sagen, weil es ja heute keine Auszeichnung mehr ist, Künstler zu sein, dann eher schon Chauffeur, also der einzige Künstler wäre, rufen Sie noch dreimal „Bravo“, kein Geringerer als Ihr sehr ergebener

Kurt Schwitters

Thomas Ring

Die Krise des Imperialismus

Soll man in grundlegenden Lebensfragen sich entscheiden, so muss man alles ausschalten was die Beurteilung und Durchführung der in den Lebensfragen selbst liegenden Dialektik vom Grundsätzlichen ablenken könnte. Nun leben wir nicht theoretisch als Experiment im luftleeren Raum, sondern stehn mitten in einer realen Entwicklung, sind vom gegenwärtigen Entwicklungszustand der Menschen und Dinge um uns beeinflusst. Neigt man in politischen Fragen zur Entscheidung gegen den Imperialismus, so fallen einem sofort Beispiele rührender Fürsorge und Pflichterfüllung einzelner Monarchen oder blendende Erfolge imperialistisch konstituierter Staatswesen ein. Die imperialistische Geschichtsschreibung, aus der wir unser Wissen gewöhnlich beziehen, hat dafür gesorgt dass gerade diese Beispiele als persönliche Verdienste herausgehoben oder als nachahmenswerte Ziele leuchtend aufgestellt sind. Aber abgesehen davon dass sie der Vergangenheit angehören, aus der wir die Kausalität des Geschehens lernen und nicht Formen zur Nachahmung heraussuchen sollen (weil nur prinzipiell gleiche, nicht dinglich gleiche Bedingungen wiederkehren) haben uns die Ereignisse der letzten Jahre vor eine Wende gestellt, an der wir prüfen müssen ob die imperialistische Lebensform für künftige Menschen tauglich ist.

Das banale Vorurteil, dass die Menschen sich immer gleich bleiben, verschliesst uns die Augen gegen die tiefgehenden Aenderungen der menschlichen Erlebnisrichtung, die mit industriell-wirtschaftlichen Wandlungen und solchen der Verkehrsbedingungen zusammenhängen. Natürlich liebt und hasst der Mensch auch heute, aber das langsame Auskosten provinzialer Stimmungen darin hat sich seit der Postkutschenzeit doch geändert. Ebenso kann man uns nicht mehr, wie zur Zeit der Verbreitung des Christentums, erzählen dass das Abschlachten von Heiden ein gottwohlgefälliges Werk sei. Die Richtung der vom Christentum nicht aufgesognen Mordinstinkte hat sich geändert, weil Gott nicht mehr politisch zugkräftig ist und die Priester des heidnischen Kapitalismus verkünden, dass Kommunisten an die Wand gehören oder die Priester des Nationalismus verkünden, dass der Mitmensch durch seine Geburt jenseits der Grenzpfähle Landesfeind (oder Freund, je nach der neuesten Abmachung) sei. Man wird bei einiger Beobachtung merken, dass im imperialistischen Staat die Sympathien und Antipathien immer nach dem akuten Geschäftsproblem gelenkt werden. Die persönliche Qualität des Staatsleiters kann nichts gegen diese Forderung tun, menschliche Bedenken müssen gegen die „Staatsraison" zurückgestellt werden. Es muss also die imperialistische Staatsraison selbst beurteilt werden und nicht seine Vertreter. Es ist damit wie mit der Beurteilung des Kapitalismus. Jeder kennt persönlich wohlwollende und anständige Kapitalisten oder ist selbst einer. Aber diese Anständigkeit kann gefährlicher sein als eine brutale Aussauger- und Erpresserpolitik, weil sie über die Grundfrage des kapitalistischen Prinzips täuscht und dadurch eine Gesellschaftsform erhalten hilft, die skrupelloseren Geschäftsleuten ein Erpressen und Aussaugen gestattet. Nun beruhigt man sich damit, dass in solchen Fällen die Staatsgesetze regulativ eingreifen. Aber sie greifen nicht ein wo es wirksam ist. Jeder kann sich davon

durch eine nichtkapitalistische Presse, eine solche die nicht vom Verschweigen der für den Besitzlosen grundlegenden Dinge lebt, überzeugen. Der heutige Staat kann ja auch garnicht eingreifen, da er selbst kapitalistisch fundiert ist und immer mehr zum Werkzeug einiger weniger Konzerne wird. Geld-Kapitalismus geht mit Idee-Kapitalismus Hand in Hand. Die Feudalgliederung des alten Kirchenstaats wurde abgelöst von den Konzernen der Wissenschaften, die ein bestimmt gemünztes (auf optische Beobachtung geprägtes) Wissen umsetzen, ängstlich auf Verteilung der Direktions- und Aufsichtsratsstellen ihrer Fakultäten und auf Heranzüchtung eines im gleichen Prinzip denkenden Nachwuchses bedacht sind. Wir müssen also, um das Prinzip des Vorrechts auf Grund eines in Münze verwandelbaren Besitzes (Kapitalismus) oder eines in Gewalt umsetzbaren Expansionsdrangs (Imperialismus) zu verstehen, schon tiefer in die Natur des Menschen eindringen und das Verhältnis des Einzelnen zu seiner gesellschaftlichen Funktion betrachten.

Jeder hat einen dialektischen Zwiespalt in sich. Denn was ist Dialektik schließlich anderes als das Durchdenken von Fragestellungen die an uns herantreten, weil wir nicht allein auf der Erde sind. Das Leben fordert von uns Entscheidungen, so? oder so? gruppieren sich Thesen und Antithesen, Gedanken für die von außen angeregte Sache oder dagegen, in uns. Jeder ist grundsätzlich in der gleichen Lage, steht als Einzelwesen einer Kollektivität von toten und lebendigen Dingen gegenüber, die sich zu immer wieder anderen Erscheinungsbildern und Forderungen zusammentun. Der eine Faktor des Zwiespalts bleibt immer der gleiche, er ist das entscheidungsfähige Ich, der andere Faktor ändert sich mit der Lage der Dinge. In diesem Hin und Her des Gegenfaktors zu uns selbst suchen wir nach Ruhe, Gleichmass, Beständigkeit. Wir finden sie in Wiederholung von Dingen und erhalten dadurch Merkpunkte für das Verfolgen der Kausalität in der Entwicklung. Man verfolgt wiederholt dieselben Interessen, gründet ein Heim, behält einen bestimmten Beruf bei, braucht also nicht täglich sich neu zu orientieren, den Wohnort oder die Dinge seiner Wohnung wechseln, eine neue Fertigkeit lernen. Tritt man dann verändert vor die gleiche Sache so erkennt man seine Änderung. Der Bürger hält sich bestimmte Familienbeziehungen, um mit bestimmten Menschen den Fortschritt der aussen sich ändernden Dinge durchzusprechen.

Egozentrisch gesehen erscheinen die Dinge so in Ordnung, mit der Wahl nach ihrer Eignung und dem Behalten nach persönlicher Freude scheint genug getan. Jedes Ego hat sein Imperium, jedes Ich seine Befehlsgewalt. Aber auch der Egoismus kann krank sein, zu genügsam gegenüber der von aussen möglichen lebendigen Erneuerung, man sperrt sich gegen Änderungen ab wenn man sich nicht mehr zutraut, sie zu bewältigen. Nicht nur die Menschen sondern sogar die Dinge, mit denen wir umgehen, haben ihre Eigenwilligkeit und wenn unser Lebensgefühl nicht ebenso wachsam als unser Ruhebedürfnis mächtig ist, werden wir zu ihren Sklaven. Jeder bei dem der gesunde, der dem Leben dienende Egoismus aussetzt, wird zum Sklaven der sich wiederholenden Lebensformen; des Lebens mit einem persönlich bestimmten Mann oder einer Frau, des Angewiesenseins auf bestimmte Vorgesetzte und Untergebene oder eines be-

stimmten Klassentyps darin, seines Besitzes oder seiner Besitzlosigkeit, besonderer Schlemmergelüste oder bestimmter Dinge die puritanisch vom Erleben ausgeschaltet werden. Sobald ein Ich den lebendigen Kontakt mit einer Sache verloren hat, tut es diese gedankenlos weiter und stumpft dadurch ab. Sind mit der Sache Enttäuschungen verknüpft die man sich nicht eingestehen will weil man dann einen Wechsel der Dinge wagen müsste, ist aber trotzdem der Gesundungswille stark genug, so wiederholt man in hysterischen Zwangshandlungen dieselben Formen oder Formen gleicher Bedeutung, gibt sich in Übereifer und Gereiztheit der Täuschung hin, dass etwas Lebendiges geschehe. Erkennt man die Enge dieser Festlegung ohne den Ausweg konkret zu erfassen oder infolge seiner Einfachheit anerkennen zu wollen, so irrt der Lebenswille in neurotische Überspannnng und Ziellosigkeit hinein. Diese Zustände ergeben die mangelnde gesunde Dialektik des Lebens, an der jede untergehende Kultur krankt, nichts ausser formal-hysterischer Selbstbespiegelung oder neurotischer Abweichung davon (Perversion) wird schliesslich mehr zum Problem. Das Imperium jedes Ego läuft in sich leer, weil es sein Kapital an Erlebnisformen nicht mehr umsetzen kann, es muss sich daher nach aussen wenden um Erneuerung zu suchen. Daraus erklärt sich die Notwendigkeit der Eroberung für das imperalistische Prinzip.

Man kann also jede Sache auf doppelte Art tun, lebendig (organisch) oder tot (mechanisch). Mechanismen haben Sinn als Sparvorrichtungen, so auch mechanische Handlungen, die den Einsatz von Kräften gegenüber bestimmten Aufgaben ersparen, um Kräfte für andere übrig zu behalten, die als wichtiger erachtet werden. Man kann Kapitalist in lebendigem Sinne sein, wenn man sein Kapital als Teil des Gesamtvermögens betrachtet, in diesem Sinne verwaltet und nutzvoll anwendet. Die Bewusstseinsform mit der man es tut ist aber nicht gleichgültig. Ein solcher Kapitalist übt in einem illegalen kommunistischen Staat einen Verwalterposten aus, müsste ihn in einem tatsächlich konstituierten aus der Staatsökonomie heraus erhalten. In einem Staatssystem das das Kapital an sich heiligt ist keine Garantie gegeben, dass der Besitzende seinen Besitz in diesem Sinne hinnimmt und verwendet. Es werden im Gegenteil durch das Haften an der Wiederholung bestimmter Dinge Sklaven von Geburt an erzogen, Modesklaven, Genusssklaven, Bildungssklaven, deren Leben problemlos langweilig oder symtomatisch überreizt ist. Man erkennt daran, dass die Tradition nicht mehr der notwendige ruhende Faktor der Entwicklung, die Kontrolle im ständigen Fortgang ist, sondern überflüssige Mechanisierungen enthält. Lehnt sich organisches Gefühl in Form persönlicher Anarchie dagegen auf, wie bei einem grossen Teil der Jugendbewegung oder der expressionistischen Revolution der Künstler, so trifft dies nicht das mechanisierende Staatssystem, sondern der Einzelne oder die Gruppe verneinen die ihnen gerade sinnenfällige Form der Abtötung. Weil man im Egozentrismus bleibt schafft man nur Atempausen organischen Lebens oder neurotische Umkehrungen der allgemeinen Hysterie. Diejenigen wieder, deren individuale Weltflucht in eine okkulte oder literarische Romantik führt, bekämpfen mit Worten die modernen Maschinen und Einrichtungen die sie doch benutzen und nicht entbehren könnten. Sie wollen also sinn-

volle und damit natürliche Mechanismen treffen und betonen im Privatleben den Mechanismus der kapitalistischen Gesellschaft, der keine Sparvorrichtung menschlicher Lebenssystematik mehr ist wie zur Zeit der ersten Städtegründungen, sondern ein Raubbau an der Kapital produzierenden Klasse.

Wir sind im Dasein nicht nur mit eignen sondern ebenso mit fremden Dingen verknüpft. Gehn wir eine Ehe, eine Interessen- oder Geschäftsverbindung ein, so fordert der Partner sein gleiches Recht und kämpft mit seinen Mitteln, bis das an den Interessen Gemeinsame gefunden und als Kollektivwille lebendig erfasst ist. Der Egonzentrismus ist in Kollektivismus übersetzt, sobald eine für mehrere Einzelwesen lebendige Daseinsform aktiviert wird. Dies gilt ebenso für den Egozentrismus eines Einzelmenschen wie einer Nation. Da wir Einzelne im Staat als einer Interessen-, Geschäfts- oder Gefühlsverbindung leben, können wir dem Kollektivismus nicht entgehen. Da die Faktoren des Zusammenlebens von Nationen auf der Erde nicht zu vernichten sind, muss schliesslich der Kollektivismus der Nationen entstehen. Ob wir sie positiv oder negativ empfinden, wir müssen kollektive Formen mitleben, nehmen an einer Kollektivgestaltung teil und sind ihr gegenüber verantwortlich. Ueben wir einen Beruf oder eine gesellschaftliche Funktion aus, so sind wir solange an die Methoden gebunden, durch die sich dieser Beruf oder diese gesellschaftliche Stellung erhält, bis wir eine sinnvollere Methode gefunden haben. Der ehrlichste Kapitalist kann heute nicht im Allgemeinnsinne arbeiten, wenn er nicht durch Erfindung und Patentierung eines Artikels oder durch staatliche Abmachung sich ein Monopol — wirtschaftliche Machtstellung — sichert und den gewonnenen Vorsprung an Gewinn für Sozialeinrichtungen verwendet. Der freie Wettbewerb ist eine sinnvolle Methode gewesen, solange genügend Umsatzraum vorhanden war, durch Güte der Ware den Ertrag zu steigern ohne den Konkurrenten mit Vernichtung zu bedrohen. Dadurch wurde die Gesamtproduktion gehoben. Mit zunehmender Schärfe der Konkurrenz musste aber eine skrupellosere Geschäftsmethodik der Ueberbietung durch Tricks statt durch Güte der Ware einsetzen, oder die bessere Produktion musste durch Antreibersystem gegenüber dem Arbeiter erzielt werden. Der „freie“ Wettbewerb hat so den Unternehmer in eine Zwangslage geführt, der er nur dadurch entgehen kann, dass er sich ausserhalb stellt. Dies ist möglich durch Erfindungen wie durch Konzerne die eine Monopolstellung erwerben. Erfindungen können nur bis zu einem gwissen Grade den notwendigen Lebensbedürfnissen entsprechen, es bleibt ausser Luxuserfindungen nicht viel mehr übrig, als die notwendigen Lebensbedürfnisse selbst durch Konzerne zu erfassen. Damit ist ein Krisenpunkt erreicht, der biologisch etwa dem Moment kurz vor dem Ausschwärmen eines Bienenstocks entspricht. Die Gesetzstruktur der alten Waben ist erfüllt und ein neuer Kollektivwille beginnt zu anderen Produktionssorten hinzureissen. In solchen geschichtlich immer wiederkehrenden Krisenpunkten hat das Verlangen nach Erneuerung durch andere Produktionsstellen und Absatzmärkte sich mit dem imperalistischen Verlangen nach Expansion verbunden und zu Eroberungen geführt. Die letzten Kriege haben aber gelehrt, dass imperalistische Kraftleistungen keine wesentlichen Märkte mehr erschliessen. Die Aktivität, von aussen

schmerzvoll abgedrängt, muss sich notwendig nach innen richten, auf staatliche Neukonstruktion. Die kapitalistische Konzernierung im Grossen — auch Staatsbetriebe als Unternehmen einer bestimmten Gesellschaftsschicht rechnen hierzu — hat zwei Fehlerquellen: die Art der Betreibung und Verwendung des Profits bleibt dem Egoismus Einzelner überlassen und den Arbeitern selbst fehlt durch die Beobachtung dieser Tatsache der innere Antrieb. Sie sind teilnahmslose Beamte oder müssen durch materielle Zwangsmaßnahmen zur Erfüllung der alten kapitalistischen Gesetze gezwungen werden, wenn die geistigen Bestechungsmethoden versagen. Wenn, wie im Fordsystem, das Wohlbefinden des Arbeiters als noch gewinnbringender mit einkalkuliert und erreicht wird, so geht dies nur, solange es sich um ein vereinzeltes Unternehmen unter besonders günstigen Bedingungen — also Monopolstellung — handelt. Bei Verallgemeinerung muß nach hergestellten Ausgleich die Presschraube von neuem angezogen werden und die Lage zum Krisenpunkt der Staatserneuerung treiben. Hat sich die Erde für Gewinne durch Gewalt zu klein erwiesen, so kann die Erneuerung nur durch planmässige Verteilung der Arbeit, durch Austausch nationaler Errungenschaften und nationaler Bodenschätze kommen und durch ein Rätesystem der Arbeitenden garantiert werden.

Wie der Kapitalist abhängig vom Profit, ist der Leiter eines imperialistischen Staatswesens abhängig vom Prinzip der Eroberung. Das imperialistische System muss erobern solange es noch zu erobern gibt, wie das kapitalistische System Profit suchen muss solange es noch zu verdienen gibt. Schnürt man den Lebenswillen der Menschen in nationale, dynastisch abgeleitete oder in Klassenkomplexe ein, so entstehn Verbände einzelner Egoismen, komplexe Daseinsformen deren jede sich auf Kosten der andern auszubreiten sucht. Die Massenhinrichtungen unter Karl, Barbarossa, Napoleon sind nicht Ausdruck besonderer persönlicher Grausamkeit, sondern notwendige Folgen des Wettbewerbs durch Eroberung. Die Wände eines solchen Systems müssen zerbrechen, sobald die allgemeine Vernunft der Egoismus der Menschheit, den zu eng gefassten Egoismus einzelner Komplexe überwinde. Beruht ein imperialistischer Staat auf Feudalordnung, so sucht der durch Wahl- oder Stammkaiser ausgedrückte zentrale Wille des Staats fremdes Gebiet zu erobern, um es unter die Lehnsleute zu verteilen. Beruht der imperialistische Staat auf kapitalistischer Ordnung, so sucht der Ausschuss der Interessenkonzerne fremdes Gebiet von seinen Waren abhängig zu machen, um den Gewinn unter seine Beamten zu verteilen. Stets wird Gewinn mit Menschenleben bezahlt und nach Abstufung der Kraft oder Schlauheit verteilt. Ein Wettbewerb ohne Kontrolle muss stets zur Anwendung von Gewalt führen, in Machtfragen kann Anspruch nur mit stärkeren Mitteln der gleichen Art überboten werden. Deshalb muss die Kontrolle von denen ausgeübt werden die zugleich die Folgen tragen.

Schluss folgt.

Herwarth Walden

Heim-Weh

Die Gaslampe spielt elektrische Krone. Der Glühstrumpf hat sein natürliches Ende gefunden und hat sich gegen alle Gesetze der Natur in eine elektrische Birne verwandelt. Die Birne ist mit der Mutter Erde durch einen Schlauch verbunden, der den Strom der Birne entzieht, um einer zweiten Birne zu Licht zu verhelfen. Die zweite Birne räkelt sich auf goldener Säule, die mitten in einer blumigen Landschaft aus Strickwolle steht. Die Landschaft schützt einen Tisch aus echtem Holz, während sie ihrerseits wieder durch Leinwand geschützt wird. Das Leinen seinerseits wird gegen den Druck der Säule durch Bast geschützt, das aus Schönheitsgründen kreisrund zum Quadrat des Tisches gehalten ist. Hinter dem Tisch räkelt sich ein Sofa. Es wird gegen den Umfall durch zwei Holzsäulen geschützt, sein Plüsch aus Farblosigkeit durch sinnvolle Verwendung von Lackenresten geschont. Über dem Sofa platzt ein Stück Holz in den Raum, das sich mit zwei Nägeln angstvoll an die Wand klemmt. Auf diesem Holz hat sich ein Stück Gips niedergelassen, das je nach Geschmack an den einen oder den andern Meister erinnert. Links und rechts neben dem Gips versucht irrsinnig gewordenes Eisen Blumen darzustellen, nicht ohne schamvoll seine Blösse mit Bronze zu verdecken. Über dem Gips blickt ein nichtwohlwollender Herr unter Glas auf die Birne, der der Strumpf weichen musste. Der Herr blickt sogar durch die Birne bis zur Wand gegenüber, an der die Gattin, die teure, auch nicht wohlwollend auf das Bett blickt, in dem fremde Menschen schlafen, die eigentlich nicht zur Familie gehören. Sie hängt, die Gattin, an einem Nagel zu ihrem Sarge und ihr Auge blickt wehmütig auf das Vertiko neben dem Bett. Die fremden Menschen. Was wissen sie von dem silbernen Myrthenzweig unter der Glaskuppel, den sie sich nach fünfundzwanzigjähriger Bedrückung durch den Herrn gegenüber von ihrem Spargroschen erworben und durch ihn hat schenken lassen. Er hat die Schenkung nur ein Jahr überlebt und sie allein auf dieser Erde zurückgelassen. Den Rest der Spargroschen hat das würdige Begräbnis gekostet. Mit Kaffee und Kuchen Die beiden Hündchen neben dem Myrthenzweig stammen zwar nicht aus dem Ausland, dafür sind sie aus Steingut. Der eine Hund hat den Schweif verloren, seitdem sie nicht selbst das Zimmer mehr bewohnt. Drei Generationen der Familie haben den Schweif nebst Hund geschont, bis jene fremden Menschen in die geheiligten Räume der Familie eingedrungen sind. Selbst der Gatte wusste, was er den Hunden schuldig ist. Selbst, wenn er vom Stammtisch nach Hause eilte, machte er den feierlichen Bogen um das Vertiko, auf dem die Rosen aus Steingut, die Schäferin aus Majolika und der eiserne Kanzler aus Blech ausserdem stehen. Das Bett ist nicht ausgenutzt. Zwei Menschen bot es sechsundzwanzig Jahre Platz. Jetzt wird es von einem einzigen Fräulein benutzt. Die Augen der Gattin ausser Diensten blicken missbilligend auf die Person, die für ihr schweres Geld allein leicht und bequem in dem Bett schläft, das durch Gottes Fügung für zwei Personen bestimmt ist. Natürlich für verheiratete Personen. Diese eine Person schläft. In einem unziemlichen Hemd, wie es dieses Haus nicht erlebt hat. Diese Person schläft und zwo Birnen brennen.

Die Gattin möchte am liebsten vom Nagel fallen, wenn das Glas nicht so teuer wäre. Immerhin bewegt sie sich etwas. Das Fräulein erwacht, springt hastig auf den kalten Boden, betritt die deutsche Brücke, die sechsundzwanzig Jahre geschont ist und löscht das Licht. Im Dunkeln tastet es sich zum Bett zurück, stösst an das Vertiko, die Hündchen schwanken. Der zweite Schweif liegt einsam vor dem eisernen Kanzler, als wäre es ein Stück von ihm. Die durchdringenden Augen der Gattin sehen jenes weisse glänzende Stück Elend und der Nagel erzittert in der Mauer.

Marie, was ist passiert. Was haben Sie mit meinem Hund gemacht.

Ich habe seit gestern Abend das Zimmer nicht betreten, gnädige Frau.

Dann muss es also diese Person gemacht haben. Das hat man davon, wenn man fremde Leute aufnimmt. Wenn man diese Bolschewisten in unser Land lässt, die keinen Respekt vor fremdem Eigentum haben. Mein seliger Mann war nicht umsonst gegen die Russen. Statt dass alleinstehende sogenannte Damen froh sind ein Heim zu finden, gehen sie mit den Sachen um, als ob sie sich in Rußland befinden. Das muß sich eine Witwe bieten lassen.

Wir können es ja mit Syndetikon versuchen, gnädige Frau.

Sie haben nicht für solche Personen Partei zu ergreifen. In meinem Hause gibt es keine geklebten Sachen. Und in der Republik werden so gute Stücke nicht mehr gemacht.

Aber der andere Hund hat ja auch keinen Schweif mehr gehabt, gnädige Frau.

Kümmern Sie sich nicht um meine Angelegenheiten. Wischen Sie lieber den Staub ab, der liegt meterhoch. Natürlich, was interessiert diese Ausländerinnen der Staub, aber Hemden tragen sie, dass man sich schämen muss. Und die Brücke hat auch eine Falte. Ich nehme der Person einfach alle Kunstgegenstände fort. Wozu soll man es den Leuten nett und angenehm machen.

Ich glaube, da kommt das Fräulein.

Sie bleiben als Zeugin hier, Marie.

Mein Zimmer ist noch nicht fertig.

Was ist meinem Hund geschehen.

Was für ein Hund

Sie scheinen zu vergessen, dass Sie in Deutschland leben.

Ich habe noch nie einen Hund in der Pension gesehen.

Sie wohnen in keiner Pension, Fräulein, Sie sind in einem Familienheim. Wollen Sie etwa behaupten, dass Marie den Hund zerbrochen hat. Mit Lügen kommen Sie hier in Deutschland nicht weiter.

Das soll ein Hund sein. Ich habe ihn mir noch nie angesehen.

Aber zerschlagen können Sie ihn. Wissen Sie, was er für mich bedeutet.

Ich werde Ihnen den Schaden bezahlen.

Bezahlen. Bezahlen. Den Schaden können Sie nicht bezahlen, Fräulein. Und meine Erinnerungen, die an diesem Hund haften. Die Augen meiner Mutter und Großmutter haben auf ihn geschaut. Das kann freilich nur ein deutsches Gemüt verstehen. Wir sind hier noch nicht verdorben.

Ich muss arbeiten. Ich bedauere sehr, ich wollte Sie wirklich nicht verletzen. Ich weiss wirklich nicht, wie es geschehen sein kann.

Mit Ausreden können Sie sich nicht reinwaschen. Beide Hunde ohne Schweife.

Gnädige Frau, der eine

Mischen Sie sich nicht in meine Angelegenheiten, Marie. Was stehen Sie überhaupt hier herum.

Gnädige Frau wollten doch eine Zeugin.
Scheren Sie sich hinaus. Ich brauche keine Zeugen. Übrigens möchte ich Sie bitten, Fräulein, keine Herren zu empfangen. Wir haben hier in Deutschland andere Sitten.
Gnädige Frau, ich kann doch nichts dafür, wenn Freunde
Wir kennen hier in Deutschland keine Freunde. Auch möchte ich Sie bitten, nicht zu rauchen. Selbst mein seliger Gatte hat es in diesem Zimmer unterlassen. Den Geruch bekommt man aus dem Plüsch nicht mehr heraus.
Wenn ich gewusst hätte
Nun muss ich einmal deutsch mit Ihnen reden, Fräulein. Wenn ich gewusst hätte, wer Sie sind, hätte ich Sie nicht in mein Familienheim aufgenommen. Oder glauben Sie, dass die paar Mark Miete eine Entschädigung darstellen. Glauben Sie, dass ich zum Spass mein Zimmer weggebe und ausländischen Damen ein Dach über dem Haupt gewähre. Mein seliger Gatte war Obersekretär. Hier hängt er. Vielleicht haben Sie ihn auch noch nicht gesehen. Er hat alle Kriege mitgemacht. Wenn er wüsste, dass in seinem Heim
Ich bin bereit das Heim sofort zu verlassen
Sie werden schon sehen, ob noch ausser mir jemand Bolschewisten aufnimmt
Ich bin keine Bolschewistin
Das kann jeder sagen. Aber so mit Ihrem Benehmen werden Sie hier in Deutschland kein Glück haben. Ich schicke Ihnen gleich die Rechnung. Marie, das Fräulein zieht aus. Bleiben Sie so lange im Zimmer.

* * *

Kann ich bei Ihnen ein Zimmer bekommen.

Sind sie alleinstehend.

Ich studiere.

Eigentlich nehme ich alleinstehende Damen nicht auf. Ich bin Witwe.

Ich bin Ausländerin.

Die Miete muss bei mir vorausgezahlt werden. Ich bin Witwe. Sind Sie viel zu Hause.

Ich studiere.

Ich vermiete lieber an Personen, die nicht viel zu Hause sind. Es gibt immer Ärger mit der Lichtrechnung.

Wir können ja etwas ausmachen.

Nachher gibt es immer Ärger. Elektrizität ist schön, aber teuer. Sie können sich ja das Zimmer ansehen. Ein gutes Bett mit echter Matratze. Für die Kleider habe ich ein paar Nägel angebracht. Leider bin ich durch den Tod meines Mannes gezwungen, zu vermieten und daher darauf nicht eingerichtet, fremde Personen aufzunehmen. Bügel bekommen Sie ja für ein paar Pfennig. Das Vertiko ist völlig zu Ihrer Benutzung, bis auf das letzte Fach unten. Ich muss da meine Decken unterbringen. So viel Wäsche werden Sie auch nicht haben. Ausserdem ist noch Platz in den Kästen unter dem Waschtisch. Nur der unterste Kasten ist verschlossen. Da pflege ich meine Sommerblusen aufzubewahren. Den Schreibtisch habe ich so gestellt, dass er gleich als Nachttisch benutzt werden kann. Die Kasten werden Sie wohl nicht brauchen. Da habe ich wichtige Papiere von meinem verstorbenen Mann aufbewahrt. Sie sind aber für Fremde ohne jeden Wert. Die Photographien werden Sie wohl nicht stören, es sind alles liebe Verwandte von mir und sie schmücken das Zimmer. Wenn Sie aber nicht genug Platz zum Schreiben haben, können Sie den Waschtisch benutzen. Tinte geht auch von Marmor leichter fort. Unsere schönen Teppiche habe

ich alle eingemottet, es ist auch so gesünder. Spiegel haben die jungen Damen meistens selber. Mein Schwager hat ein solches Geschäft, Sie können dort durch mich einen billiger kaufen, wenn Sie keinen haben. Und schliesslich müssen Sie an den Vorteil denken, dass Sie nicht in einem ungemütlichen Hotel wohnen, ohne Bequemlichkeit. Sie sind hier wie zu Hause. Sie bekommen dasselbe Frühstück was wir nehmen. Wir trinken Malzkaffee, der ist bekömmlicher. Da ich Diabetikerin bin, trotzdem man es mir nicht ansieht, gebe ich Sacharin. Brötchen bekommen wir täglich frisch. Und die Butter beziehe ich vom Lande. Dass meine Tochter Klavier studiert, wird Sie weiter nicht stören. Sie spielt künstlerisch. Sie übt nur morgens und abends von sechs bis zehn, weil Sie von zehn bis sechs eine Stellung hat. Ausser Ihnen wohnen nur noch vier ältere Damen hier. Alle aus sehr guten Häusern. Rauchen ist bei mir nicht gestattet. Es passiert zu viel in Berlin. Sonst haben Sie jede Freiheit, die Sie wollen. Nur müssen Sie um zehn Uhr zu Hause sein. Ich gebe keinen Hausschlüssel. Das ist mir zu gefährlich.

Das Zimmer ist mir zu klein.

Und das sagen Sie jetzt, wo der Vertrag perfekt ist und wir uns über alles geeinigt haben. Ich kann Ihre Bemerkung nur als sofortige Kündigung für den nächsten Ersten auffassen. Aber Sie werden es bereuen. Ausländerinnen machen viel mehr Arbeit. Ich habe nicht gemietet.

Unser deutsches Recht ist berühmt. Die Folgen haben Sie sich selber zuzuschreiben. Wir lassen uns nicht ausbeuten.

* * *

Nun steht es draussen auf der grossen Strasse. Die wenigen Laternen verdunkeln das Dunkel. Die wenigen müden Bäume stützen sich auf eiserne Stangen. Die wenigen Autos treiben das Wasser auf die einsamen Steige. Es steht zitternd vor der Haustür aus Schmiedeeisen. Es hält den kleinen Koffer vor die Brust. Unbekümmert fällt der Regen auf den Kummer. Unentschlossen geht es in den Abend. Der dünne Mund verschliesst ein Seufzen. Die tiefen Augen blicken auf die schmalen Füsse ohne zu sehen.

Fräulein sehen Sie doch hin, wo Sie gehen.

Das Blut schiesst hinunter. In den Augen Tränen.

Die Strasse dehnt sich über den Abend in die Unendlichkeit.

Dahinten weit liegt die Heimat, die keine Heimat mehr ist.

Und hier ist das Familienheim, zittern zwei Falten über den Mund.

Wo wollen Sie hin, Fräulein.

Lassen Sie mich.

Sie haben schmale Füsse und es regnet. Gehen wir in dieses Kaffee.

Was wollen Sie von mir.

Einen Kaffee mit Ihnen trinken.

Über den Kuchen liegen graue Papierbogen über den fünf Tischen hängen Hindenburg und Herr Müller, der Gründer des Unternehmens in Eichenrahmen. Ein Plakat preist das Berliner Pilsner, das schäumt. Der Pianist lässt das Meer weit hinaus erglänzen. Der Kellner bestimmt Feierabend.

Ich möchte noch zwei Kaffee.

Die warme Küche ist geschlossen.

Also zwei Bier.

Die Herrschaften müssen aber in fünf Minuten gehen.

Gehen wir gleich.

Sie müssen etwas ruhen.

Ich bin nicht müde, aber ich bin sehr müde.
Sie sind Ausländerin.
Ja.
Darf ich Ihnen den Koffer fortstellen.
Ich friere.
Warum haben Sie geweint.
Ich friere.
Wo wohnen Sie.
In einem Familienheim.
Ist es angenehm.
Es ist ein Familienheim.
Warum wohnen Sie nicht allein.
Man lässt uns nicht allein wohnen.
Wer ist uns.
Die Ausländer und besonders die Ausländerinnen.
Warum wollen Sie denn hier wohnen.
Weil wir aus der Ferne dieses Land lieben und ehren, das so viel hat und gibt, wie man in der Ferne sagt.
Sie sind enttäuscht.
Man lässt uns nicht. Man lässt uns nicht es lieben und verehren, wie wir es von der Ferne wollen.
Wer tut das.
Alle.
Vielleicht haben sie besonders schlechte Erfahrungen.
Die Herrschaften müssen gehen. Es ist Feierabend.
Feier. Abend.
Darf ich Sie begleiten.
Ich gehe nirgends hin.
Sie können doch nicht auf der Strasse bleiben.
Hier ist Feier. Hier ist Ruhe.
Wollen Sie zu mir kommen.
Ich will einmal allein sein. Weit ist die Strasse.
Ich schäme mich für dieses grosse Land, das keinen Raum für deine schmalen Füsse hat.

Alexander Mette

Leere

Der nackte Mensch steht vor der Kälte Weite helle Winternacht frierbleich. Glas gläsert Fensterfreie. Gläsert Leere. Das Jahr durchkältet. Alt. Das zwanzigste Jahrhundert blauverbleicht die Ebenen Europa. Anzug schlottert tuchbreit und webefest gastglases Hirn.

Sterne Himmelweite und die bleiche Schneeleere Europa. Die Züge Soldaten vor 100, 200, 300, 400 Jahren zogen hier. Strapazenzerfressene Soldateska Napoleons, Friedrichs, Banden Räuberzüge der Heere des siebzehnten Jahrhundert. Behangen mit der Trommel des Trommelschlägers. Gegliederte Schädel, scharfäugige Geier unter Feldherrnhüten, zusammengefallene Schmalgestalten nervvibrierender bewusster Sinnträger der zu vollführenden Aktionen zwischen sich: Menge und Führer auf dem Wege zu Irgendetwas, das gemacht werden soll. Warum? Das gemacht werden soll!

Jemand hat das Grosse vor. Tat. Die Städte überschimmert Himmel. Sternbild blinkfunkt. Sonst ist weite Leere, die Kälte Nacht, nur dass Pferde gehn und warme leiblich fühlbare Vollstrecker von diesem Etwas sind, das Wille heissen will. Es gilt etwas. Es gilt die Wege hinter sich bringen. Es gilt das Ziel fassen. Es gilt dem Gegner.

Gegner ziehen zielentgegen. Wohin? Hin! Und her! Das Land liegt leer. Wer füllt Weite, Fläche, ewig Gestrecktes? Die Ferne dehnt ewig. Der leere Sternraum blinkt die Kälte Ewigkeit über die Willen weg. Die Ahnung: Treffen, Schlacht, Zusammenstoss, Aufstoss der Tore, Hitze, Leben, Blut, Verströmen, Du Feind Du Freund und Jagen Raffen Schlagen Haben setzt rote Lichter: „Dort“ an irgendeine Stelle Horizont. Der Sieger hat. Der Sieger wird das Fassliche haben. Das Da. Das Dort. Er fasst das Haben. Er hat das Fassliche. Die lohe Glut Haben, in Gewalt, „Du Erde, wir haben Dich“, „Ihr Städte, wir haben Euch“, brennt Wärme in die Kälte Nichts. Der Taktiker der Schlachten hegt die harre Hoffnung der Menge Menschen, die nichts hat, kein Ende sieht, nichts sieht, Kälte fühlt, bleiche Bläue flieht und fliehflucht und das Ende: Dich haben, greifen, fassen, fassen um, verfassen sucht.

Gedanken, die die traurige Minute herumsteuern wollen: Wir sind voraus. Wir. Weit! Wir Nichttäter. Das Tun ist tot. Ist Nichtstun Tod, wenn Tun tot ist? Wir sind die scharfen Seher Sperber um die Gurgel jeder Vorstellung, die wir abhalftern wie der Schnitter ehmals dünnscharf schnittig mit der Schneide Sense Korn. Keine Wölbung Himmel über gestaltetem Winkel Stadt Land Landschaft, die vor dem Auge unserer empfängnissicheren Sehkraft hindurch nicht in die Fläche dieser Leere Weltraum zurückbog. Physiognomien, Bauten, Gestaltetes von Menschenhänden: dies alles Geistige durchfrass die Einlebung in jede Regung vom Mensshen vorwärts in die Höhe Welt. Und wir in Allem Stehenden haben diese eine grosse Leere Raumweite allem zu Häupten als das letzte Rätsel näher offenausgestreckt vor uns — wie der Mann mit der Steinaxt Krokodil und Drache, vor denen er auswich und die er doch erjagen wollte irgendwann, wieder, wenn der Eifer „vorwärts!“ ihn anblies.

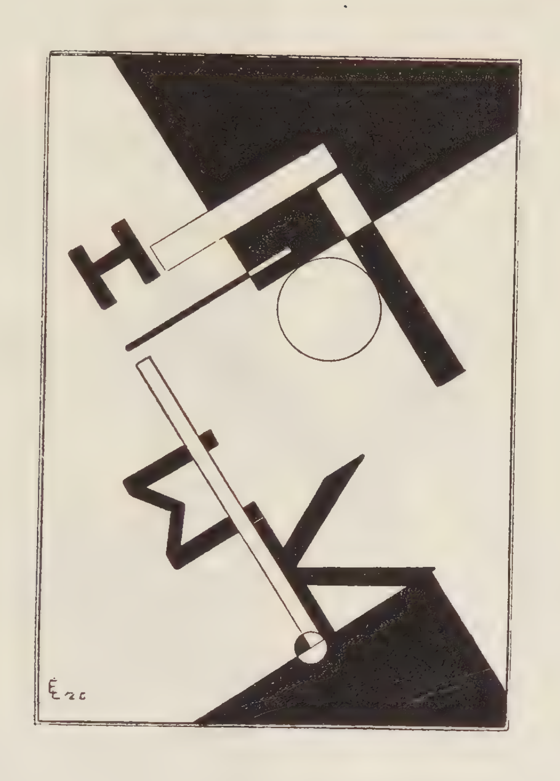


Lajos Ebneth: Komposition

Erich Arendt / Gedichte

Herzfall

Dein Leib reint Himmel
lichtert hell die Helle lichterlicht
Seele schauert
wellet Meere
stummtieft mich.
Lilien kelcht der Blick
und mich
gekniet
Jahre tropfen ab
Gekniet.
Du wächst, wächst und rieset
und himmelt riesennah
und
gottschmieg
rund
umrundet rund das All
und mich
gekniet
vor dich.
Und Zagen zittert
Koset dich
Bitten Demuten Schwingen Stolz
Und
Dich
und Dich
Grünen spriesst den Jauchz entgegen
Dir das Leben Vollgesprengt.
— — — — — —
Und mich
Gekniet
— — — — — —
Das Spät.
Du?!
Weh!
und Weh!
Das Lassen?
Zittern, Zagen
Dich
und Dich
Lachen eiselt Eis
Und
Mir?
Klittern Herzblut
Schnitten riss
das Weh
Zittern Zagen
Dich nur Dich
Und
eist
Würgen schringt und schringt
und schringt
Kosen zögert Dich
Und
Eist
Messert
Schläfenklerr mir riss die Stirn.
Himmel pecht Schwarzblitz
Abt
Und
Lächeln schmerzt Dir nach
und
inst
Kosen zagt
und Tränen wringt und wringt den Schlund
und
wringt
rinnt der Tränen.
Zagen zagt
verzachtet
Zicht
Und Eiseln eist
Und
Eis
und Eis und Eis
sprungt tief das Herz
hindurch.



Lajos Ebneth: Komposition

Glück

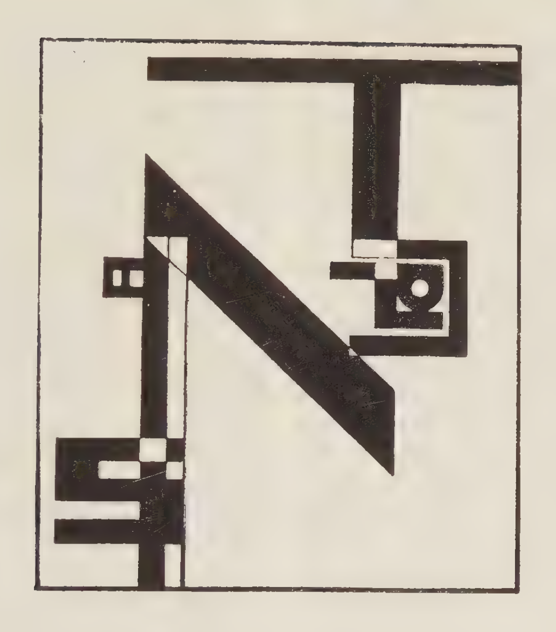
Einsam
Himmel küsst Mund
Und
Zwitschern stirnt das Dunkel
Ruhe reift blond
den frieden Traum
Träumen gondelt
goldent.
Müde mondet um die Welt
Und
Schweigen
Schweigen
Mondeinsamt
steigt.
Golmt
das
Werden.

Geburt

Ewig und Nacht
Stille schwagt
Tagen nachtet
Sternen fahlt
Nacht verhallt kahl
Grabt zages Kreissen ein
Labfen schwahlt wahl
Schwarzen schwahlt
vernachtet.
Mutterherz glockt
Fahlen hebt
und
glockt und glockt
aufsternt Jubelglock
und Herzgeläut
Glockt das All
Glocken
Rauschen
Glocken
Stürmen
Glocken Schwallen Schallen Prallen
Branden überall das All
Lichtschwallrundung prallt
der Himmel springt
Nacht knallt weiss und grell
Grell und grell
Weisser Schrei
Zerschellt der Leib
Und
Engel Neigen Grüssen Kuss
Und
Staunen augt
das schwanke Schwanken.

Herbst

Schlammen, Modern, Wesen, Greinen
Gräber stieren grinse Kreuze
Winde stöhnern
bleich
verschleifen
Fahlen gähnt vertan und lahst.
Schwärze lischt den leichen Himmel
Mond spritzt spill das Gelbe gilb
Feuchte blanket wank Gemäuer.
Krümmen Adern Schlappt Versacken
Mund höhlt hohl
Die Leere schlimpft
Kichern krillt zerzerr
Zergehret
Welk verschleckt das Gehen lift
Leben duckt die schwarze Kugel
Hin den Nebel knill geknüllt
Stinken Säften Nebeln Fliessen
Augen bröckeln malsch
und nach
das Lieben
Blicke schwammen lall — —
Und
Noch verkreischend
Äste streizen zarren Tod.



Lajos Ebneth: Komposition

Thomas Ring

Die Krise des Imperialismus

Schluss

Es wird von den Verteidigern des alten Systems eingewandt, dass die einzelnen Menschen von Natur verschieden seien und dass „Gleichmacherei" gleichbedeutend mit Verflachung sei. Betrachten wir daraufhin die Ordnung in einem primitiven Stamm oder einer Anzahl Menschen die unter primitiven Lebensverhältnissen etwas gemeinsames tun wollen, so sehn wir alle Verschiedenheiten der Anlage bei einer Ungeschiedenheit an Rechten wirksam. Wer im gegebenen Augenblick eine führende Idee hat, dem folgen die andern, nach der Leistung tritt er wieder in die Kollektivität ein und folgt dem lebendigen Fluss des Geschehens. An wen im gegebenen Augenblick eine besondere Arbeit herantritt, die er bewältigen kann, der verrichtet sie, ohne dass er dadurch verpflichtet ist, stets solche Arbeiten zu tun. Diese Ordnung lässt sich nicht erhalten, sobald in der überwiegenden Zahl von Einzelmenschen der Egozentrismus den Kollektivismus überwiegt. Der Zeitpunkt dafür muss eintreten durch beginnende Ermüdung und durch verstärkte Anspannung des Gesamtwillens. Bei Ermüdung – Zerlegung der Kollektivität in Einzelinteressen – sondert sich eine Schicht aus, die immer mehr das Gleichmass festbestehenden Erlebniskapitals im Fortschritt sucht, die in der wechselnden Lebensproblematik den ruhenden Faktor in der Wiederholung bestimmter Dinge erhält. Es entsteht der Typ des Verwalters und Nutzniessers, des Bewahrers von Formen und Gebräuchen, des Erhalters der Regelmässigkeit, in jedem Falle eine Mittelschicht, die die Tradition weiterträgt, mit ihrem Ueberhandnehmen aber die Aktivität der ganzen Gemeinschaft lahmlegen kann.

Bei stärkeren Forderungen von aussen züchtet sich aus innerer Anspannung ganz von selbst eine Führerschicht. Dadurch entsteht ausser der Mittelschicht der langsamsten Anpassung und der Traditionsbewahrung ein oberer und ein unterer Exponent der Gesellschaft, auf denen die Anlage und zweckmässige Gruppierung des Ganzen wie die Arbeit der Durchführung ruht. Je anspannender das Verhältnis zwischen dem Gestaltungswillen der Kollektivität und den für die Gestaltung im realen Dasein gegebenen Bedingungen ist, umso schärfer ist die Auswahl im Heranzüchten besonderer Führerbefähigungen, einer Klasse die um die alle Handlungen der Gemeinschaft bewegenden Absichten weiss und die Erfinderkraft auf knappste Zweckmässigkeit darin richtet. So geschieht die Auslese der Häuptlinge und des Kriegsadels oder des Kultadels, wenn junge Völkerschaften auf dem Plan der Geschichte mit anderen in Wettbewerb treten, so vollzieht sich eine Auslese bei jedem Gemeinschaftsunternehmen, das mit anderen in Wettbewerb tritt. Die Grund-Dialektik (das Hin und Her der Probleme) im persönlichen Leben des Führers bekommt damit einschneidendere Folgen für das Ganze, weil seine Tätigkeit mehr mit den Angelegenheiten Anderer als mit eignen verknüpft ist. Ein sich immer wiederholender dialektischer Irrtum der Führerschicht hat bisher zum Niedergang jedes Gemeinschaftsunternehmens geführt. Die Notwendigkeit der Disziplin im Daseinskampfe des Ganzen fordert die Erteilung der Befehlsgewalt an die Führer. Der kleinste Fehler in der Selbstkontrolle läßt sofort eine Verwechslung zwischen über-

persönlichen und persönlichen Rechten zu. Der Bau von Sanssouci, Friedrichs II. Voreingenommenheit für französische Kultur, die Errichtung der Berliner Siegesallee oder Nikolaus Glaube an die göttliche Sendung Rasputins sind verhängnisvollere Irrtümer als die Tabakspfeife und das Bierglas des kleinen Mannes. Irrtümer des Führers wären ohne negative Folgen, wenn er im Banne kritischer und im Kollektivsinne richtiger Beobachtung durch die von ihm geführte Gemeinschaft bliebe. Die traditionserhaltende Mittelschicht hingegen hat ein Interesse daran, zukünftige Beunruhigung ihrer Lage möglichst auszuschalten und legt die weitere Aktivität desjenigen, der ihre gegenwärtige Lage herbeigeführt hat, lahm indem sie gerade seine persönlichen Tendenzen und Aeusserungen vergöttert. Für ermüdete Kollektivzustände lässt sich der, Satz aufstellen: das dem Bürger gültige Symbol ist stets die Negation der wesentlichen Leistung des Führers. Der Krückstock und der feudale Terassenbau Friedrichs als persönliche Extravaganzen beruhigen den der es ablehnt, das Umwälzende an Friedrichs Staatsidee (Dienerschaft des Befehlenden) auf sich anzuwenden. Der geniale Führer schaltet deshalb seinen persönlichen Ausdruck, durch dessen Kultivierung allein er beliebt werden kann, in seine funktionären Mittel ein, um dem Verlangen der Traditionsschicht nach Ruhe persönliche Sicherheit zu geben. Dadurch ruht aber die Kontrolle auf ihm selbst und je komplizierter die Staatsmaschinerie oder die Gesamtlage für den Betrieb von Staatsmaschinerien überhaupt wird, umso näher liegen Irrtümer. Um nicht an eignen Formen oder am zähen Widerstand der Traditionsmasse zu versklaven braucht der Führer den Kontakt mit einem gesellschaftlichen Exponenten, der die zur Durchführung geschichtlicher Leistungen nötige anpassende und ausgleichende Arbeit ausdrückt.

Der Staatsmann, Geschäftsmann oder geistige Führer wählt seine exponierte Stellung und das Einhalten ihrer Konsequenzen, auch auf vererbtem Posten bleibt ihm wenigstens die für das Ganze verhängnisvolle Freiheit, sich den erwachsenden Verpflichtungen zu überpersönlicher Leistung zu entziehen. Diese Freiheit besteht nicht für den unteren Exponenten der Gesellschaft. Die Schicht der Arbeitenden ist zwangsläufig mit fremden Dingen verknüpft, sie produziert die Überschüsse an unmittelbarer Leistung, von denen das Ganze lebt. Der einzelne Arbeiter kann im gegebenen System langsam aufrücken, durch persönliche Umgehung des für seine Schicht bestehenden Allgemeinzwangs zum Nutzniesser und Antreiber, im demokratischen Kompromisstaate auch zum Führer werden. Es könnte ihm sogar gelingen, als Einzelner eine Aktion gegen ein herrschendes System zu entfesseln, da er die Folgewirkung dieses Systems in der unteren Schicht kennt und durch seine Führerbegabung den Zündstoff zur Explosion abgeben kann. So wartete zur Zeit der Reformation die Masse der Bauern und Kleinbürger auf die politische Konsequenz Luthers, als er sich mit der Begründung einer dynastisch gestützten kirchlichen Demokratie begnügte. Der emporgekommene Führer kämpft aber stets allein gegen ein eingesessenes System und seine alles einbegreifenden dialektischen Vorurteile, muss sich mit Teilerfolgen begnügen (Lincoln) oder wird selbst zur Kompromisfigur (Ebert). Er kann günstigstenfalls die geschichtliche Konsequenz hinauszögern, bis die Schicht seiner Herkunft sich ihrer aktiven Aufgabe bewusst

wird. Diese besteht darin, dass von ihr die Umschichtung ausgehen muss wenn ein Kollektivsystem sich an Egoismen und ihren weiterwirkenden Irrtümern verbraucht hat. Im Sklaven wider Willen stellt sich die Dialektik des Lebens am Härtesten und Unmittelbarsten auf. Gibt er, von keinem Ehrgeiz dazu getrieben, seine Kraft an überpersönliche Dinge aus ohne persönlich zu erleben, wofür er es tut, so muss der gesunde Egoismus revoltieren. So wird die Schicht, die die Folgen der Zielstellungen Anderer trägt, zum Korrektor der Lebensformen. Ihr Denken schult sich durch die logische Kausalität bestimmter Einschränkungen, ihr Wille wird durch Versagen menschlicher Notwendigkeiten geweckt und da es sich um Gemeinsamkeit der Not handelt, wird sie zum Schooss kollektiver Erneuerung. Deshalb kann die geschichtlich-biologische Umwälzung nur Massenaktion sein.

Imperialismus ist der auf ein Staatssystem übertragene Egozentrismus. Die Konsequenzen sind für die Lebensaktion eines Einzelnen wie für die einer Gruppe von Einzelwesen im Prinzipiellen gleich. Der Einzelmensch als Zellenstaat ist ein Bild des Ganzen: Befehlsschicht ist Nerven- und Gehirnaktion, Erhalter- und Nutzniesserschicht ist das Zellgewebe, Arbeitsschicht sind Blut und Säfteumlauf. In der Kausalität geschichtlicher Vorgänge des Menschen wie des Staates ist jede Frühzeit vom Feudalismus, jede Spätzeit vom Kapitalismus beherrscht und die Forderungen eines Kriegs- oder Arbeitsproletariats treiben zu erneuernden Krisen. Wird eine Aktion ausgelöst, so reisst die Befehlsschicht zur neuen Zielstellung, die diktatorische Gewalt eines Feudalismus von Begriffen und Vorstellungen gibt dem Ganzen Richtung und Plan. Hat der Vorgang die geschichtliche Kulmination überschritten, so fordert das Festigungsbedürfnis des biologischen Kapitalismus in der Zellstruktur ihr Recht der Stabilisierung, die Nutzniessung einer erreichten Position. An den Funktionen des Bluts und der Säfte, der Lebenshaltung des Proletariats zeigt sich aber die biologische Richtigkeit oder Unrichtigkeit. Sie tragen die Konsequenzen und aus ihnen steigen die Forderungen nicht einzelner Bedürfnisse sondern des kollektiven Ganzen auf. Säfte und Blut produzieren die Ueberschüsse, die ebenso Erhalter- und Führerzellen nähren und umwandeln. Deshalb haben revolutionäre Bewegungen instinktiv die Farbe des Bluts gewählt, als Ausdruck ihres Kampfes gegen ideologische Weltfremdheit und neurotisch irrenden Ehrgeiz verbrauchter Feudalisten wie gegen hysterische Lebensformen der an sinnlose Mechanisierungen sich klammernden Kapitalisten. Im Kommunismus ist die Massenaktion erwacht, die aus lebenskräftigem Flusse heraus Führer zu anderen Zielen wie Verwalter anderer Lebenszellen bestimmt und die lebendige Kontrolle aller Funktionen des Menschheitsganzen verlangt. Der künftige Führer muss aber bedenken, dass es sich bei den zu erwartenden Massengeschehnissen um Korrektionen handelt, die erst den Weg für neue Zielstellungen frei legen.

Die kommende Erneuerung rechnet mit anderen Bedingungen als sie für die geschichtlichen Krisen des Altertums bestanden. In Babylon, Assyrien, Aegypten, Indien, China, Griechenland, Rom hat sich vollzogen, was sich zuletzt in den Staatengründungen der Völkerwanderung und des späteren europäischen Ostens wiederholt hat: der Kollektivwille junger Völker warf sich auf Kulturen schwächerer Feudal-

ordnung oder bereits kapitalistischer Stagnierung, bewies dadurch die Ursprünglichkeit seines Daseinsrechts. Das Volk war „blutsmässig" stärker. Die Ueberwundenen wurden zu Leibeigenen, hatten „niedere" Arbeiten zu verrichten, während die Sieger Führung und Organisierung in Händen behielten. So war also auch dem Kriegerproletariat des siegenden Volks eine gewisse Führer- oder Geniesserstelle gesichert und die Aussicht auf diesen Gewinn konnte sich der Imperialismus erhalten. Napoleon wusste geschickt mit diesem Ehrgeiz zu rechnen und betrog dadurch das französische Volk um das Erbe seiner Revolution. So hatte sich noch 1914 die Ideologie deutscher Gymnasiasten den Einmarsch in Belgien vorgestellt, ohne durch Maschinengewehre belehrt zu werden, dass die bisherigen Belehrer auf Bestellung alte Bilder für Gegenwart und Zukunft verausgabt hatten. Jetzt wendet sich das schlechte Führergewissen der Verführten gegen die aus dem Blut aufsteigende Konsequenz.

Das Verfahren feudalen Gründersystems auf Kosten andrer Nationen ist heute weder in Europa noch in den Kolonien mit dauerndem Erfolg anwendbar. Der europäische Kapitalismus — zuerst notwendige Basis wirtschaftlichen Ausgleichs, friedlichen Gewinns und dadurch des Austauschs von Kulturgütern — ist die Schlinge in der sich das imperialistische System fängt und abwürgt. Der imperialistische Machtanspruch durch Gewalt erweist sich als unrentabel, da die Verluste des Siegers heute kaum geringer sind als die des Besiegten, die Daseinbedingungen der arbeitenden Klasse verschärfen sich mit Beibehaltung des kapitalistischen Systems immer mehr und überall gleichmäßig. Dadurch werden die Arbeitenden aller Länder zum wirtschaftlich kausalen Denken erzogen und geben dem Willen des unteren Exponenten der Gesellschaft Wucht und Richtung. Die Sklavenaufstände des Altertums konnten niedergeschlagen werden, da sie als Massenaktionen nicht umfassend genug oder in der Richtung ihres Angriffs nicht übersichtlich genug geleitet waren. Nur die Militärrevolte germanischer Söldner in römischen Diensten konnte in Zusammenhang mit der Völkerwanderung den Zusammenbruch des römischen Imperiums bebewirken. Sie führte aber letzten Endes zur Gründung neuer Feudalstaaten. Auch die seelische Slavenrevolte, das Christentum, wurde von antiken Philosophen und Staatsmännern im geistigen Feudalsystem einer Kirchengründung aufgefangen, die im Papsttum die imperialistische Konsequenz zog, die weltlichen Staaten erst zu bekämpfen, solange es ging und sie dann transcendental zu sichern. So mussten die europäischen Bauernkriege stets von den vereinigten Imperialismen niedergemacht werden — in Parallele zum jetzigen Völkerbund der das Proletariat abzuwürgen strebt — und auch der Protestantismus begriff nicht die Sendung des Urchristentums, sondern entwickelte sich zur nordeuropäischen Form imperialistischer Metaphysik.

Wir stehn vor Massenaktionen, die eine grundsätzliche Aenderung des bisherigen Lebenssystems der Staaten bringen. Die Krise bleibt akut und muss zu Katastrophen führen, weil der Glaube an das alte Lebenssystem zu fest eingesessen ist, das System aber die arbeitenden Massen zur Revolte führen muss. Das Wesentliche am Neuen ist die Verneinung imperialistischer Methoden und die Formung staatlichen Lebens aus dem Kollektivwillen der ganzen Menschheit heraus. Der gesunde Instinkt wehrt sich, die Regelung der allen Menschen gemein-

samen Fragen noch länger den Zankapfel nationaler Egoismen bleiben zu lassen, wenn die Wahrung egoistischer Allüren so teuer erkauft werden soll. Kinder haben sich ihr Leben lang um eine Sache geschlagen und erkennen zum ersten Mal, es sei möglich, dass dies Ding allen gehöre, aber die Spannung falsch geleiteten Ehrgeizes hetzt zu neuen Ansprüchen auf Vorherrschaft. Der Faschismus ist ehrlich, will aber die geschlagenen Glieder mit blutleerem Angriffsgeist — Nervenüberreizung infolge historischer Fixierung — zusammenreissen. Die Demokratie ist faul und gedankenlos und ruht im Augenblick ohne den nächsten zu bedenken, muss dadurch das unhaltbare kapitalistische System bestätigen. Die diplomatische Routine imperialistischer Staatsführung, von ihrem System versklavt, getrieben durch Konzerne und die von wenigen Punkten der Erde aus geleiteten Finanzbedingungen, kann Bündnissen, d. h. neuen Kriegsabmachungen, nicht entgehen. Die Schauplätze der Kämpfe werden da sein, von wo die Spätformen des Imperialismus am stärksten sich bedroht fühlen: Russland, China und dadurch weckt Europa die Massen Asiens wie Rom die Massen Nordeuropas weckte. Die Krankheitszellen neurotischer Missleitungen im Staatenkörper Europas können allein durch das gesunde Misstrauen proletarischer Kontrolle unschädlich gemacht werden. Kein Einzelterror, sondern Massenaktionen können Aenderung bringen, da es sich um Systeme und nicht um Persönlichkeiten handelt Auch die kommende Gemeinschaftsform wird die Auslese einer Führerschaft bewirken. Das Wesentliche an der kommunistischen Neuordnung ist aber, dass der Führer nie seine kollektive Aufgabe vergisst und durch ein Rätesystem kontrolliert wird, sofort also von den Folgewirkungen seiner Entscheidungen unterrichtet und der Gemeinschaft gegenüber verantwortlich ist. Der historische Materialismus, der nicht Natur und Mensch gegenüberstellt, sondern die Geschichte der Menschheit der Naturkausalität eingliedert, kennt keinen „Geistesadel". Dass in der Konsequenz hiervon alle materiellen Vorzugsrechte wegfallen müssen, ist der Grund der Angriffe aller feudalen oder kapitalistischen Intellektuellen. Hier muss jeder die klare Scheidung in sich vollziehen und sich bewusst sein, dass die natürliche Reaktion des Blutes auf unnatürliche organische Zustände, die durch das angenommene Diktat einer geistigen „Uebernatur" geheiligt werden sollen, nicht ausbleiben kann.

Rudolf Blümner

Licht und Schatten

zu den wechselnden Lichtbildern von Nikolaus Braun

Vor einigen Jahren zeigte Nikolaus Braun im Sturm zum ersten Mal seine wechselnden Lichtbilder. Die Zeitschrift „Der Sturm" enthielt im dritten Heft des fünfzehnten Jahrgangs zahlreiche Abbildungen dieser Lichtbilder. Im vorliegenden Heft ist eine Reihe neuer Arbeiten dieser Art reproduziert. Wer diese Bilder gesehen hat, wird zwar einer Beschreibung und Erklärung nicht zu bedürfen glauben, selbst dann nicht, wenn ihm ihre wesentliche Bedeutung nicht zum Bewußtsein gekommen ist oder wenn er gar nur in diesen Arbeiten eine Spielerei erblickt haben sollte. Wer nur die Reproduktion sieht, kann vom Wesentlichen überhaupt keine Vorstellung erhalten. Aber dieses hat ja stets von allen Gemälden des Expressionismus gegolten. Nur daß der Tadel, der die Reproduktionen traf, gleichzeitig das Original lobte. Denn er bewies, daß die Farbe der neuen Bilder wesentlich war, während sie in der gesamten früheren Malerei, man mag mir einwenden, was man will, eine unwesentliche Zugabe war, sodaß dem Kenner der einfarbigen Reproduktion das farbige Original oft genug enttäuschte. Aber trotz der Mangelhaftigkeit braucht man auf die einfarbige Reproduktion auch in der neuen Kunst nicht zu verzichten. Man soll an sie nur nicht jene Forderung richten, daß sie ein Ersatz des Originals sei, wie in der alten Kunst. Sie ist jetzt das, was sie sein soll, ein Hilfsmittel. Und was hier geschrieben wird, will nicht reproduzierte Bilder erklären. Die Reproduktionen sollen eine kritische Untersuchung so viel und so wenig unterstützen, als sie können. Denn es soll untersucht werden, welcher Art das künstlerische Wesen und die Bedeutung der wechselnden Lichtbilder ist.

* * *

Wer durch die Bezeichnung „Lichtbild" zu Assoziationen mit dem Film gelangt, wird zu einer falschen Vorstellung verführt, umsomehr, da die meisten Menschen dem Worte Bild ausschließlich einen engen überlieferten Begriff unterlegen. Die neue Kunst hat das „Bild" wieder in der ursprünglichen Bedeutung dieses Worts geschaffen, in der es Gestaltung ist. Als sich das primäre Wort Bild ausschließlich auf die sekundäre zweidimensionale Vision bezog, mußte es in seiner primären Bedeutung durch das Wort „Gebilde" ersetzt werden und erhielt sich in dieser primären Bedeutung nur noch in dem Wort „Bildhauer" (Bild-Hauer). So geschah es, daß neuere Künstler „Gebilde" schufen, die man weder unter den alten Begriff des Bildes ordnen noch für Plastiken halten wollte. Und die man also schon darum ablehnte, weil sie in das überlieferte ästhetische Schema nicht paßten. In Wahrheit waren sie „Bilder" im ursprünglichen Sinne des Worts. Für die meisten Menschen war es umso schwerer zu erkennen, als sich sogar schon gegen Kandinskys absolute Malerei der Vorwurf gerichtet hatte, es seien keine „Bilder". Sehr ernst war der Vorwurf nicht gemeint, da man in der absoluten Malerei nur darum keine Bilder sehen wollte, weil das Wort „Bild" schon längst die weitere Einschränkung auf den Begriff des „Abbilds" erhalten hatte. Inzwischen haben die Menschen gelernt, auch in der absoluten Malerei ein Bild zu erkennen (bis sie einsehen werden, daß grade das nicht-abbildende Bild dem Begriff der Gestaltung, der Schöpfung näherkommt). Und so richtet sich denn der Vorwurf ausschließlich gegen jene Gebilde, wie sie zuerst etwa Schwitters und andere geschaffen haben, die aus verschiedenen Materialien innerhalb eines Rahmens gefügten Kompositionen. Aber wenn die Betrachter solcher Konstruktionen oder Kompositionen auch nicht imstande waren, für im Gebilde das primäre Bild zu sehen, so hätten sie bei einigem gutem Willen, etwas Einsicht-

und Vorurteilslosigkeit in ihnen doch das erkennen müssen, was ihnen unter dem Begriff des Reliefs längst bekannt war. Jedoch waren guter Wille, Einsicht und Vorurteilslosigkeit zurückgedrängt durch die Enge des Begriffs, den sie unter dem Relief verstanden. Denn das Relief war ja für sie, wenn sie es schon irgendwie unterbringen wollten, ein Teil der Bildhauerei. Und in der Bildhauerei sah man wiederum weniger das rein Bildnerische, als vielmehr das Abbildende. Und schliesslich war es ein ausgemachtes Vorurteil, dass dergleichen, Vollplastik wie Relief, aus Stein oder Metall zu formen sei und damit genug. Aber freilich hätte die Unterordnung dieser dreidimensionalen neuen und nueuartigen Gebilde unter dem alten Begriff Relief weiter nichts zur Folge gehabt, als eben die Befriedigung der schematischen Einordnung. Einer wahren Erkenntnis hätte sie kaum gedient. Denn man sah im Relief ungefähr eine dem „Bilde“ angenäherte Plastik, anstatt, wie man hätte tun sollen, in der Plastik, der Bild-Hauerei, das „Bild“ zu sehen und sogar zu erkennen, dass jede Plastik nur reliefmässig wahrgenommen werden kann. Denn jede Plastik erscheint nicht nur darum als Relief, weil sie nur von einer Stelle aus gleichzeitig sichtbar ist, sondern in speziellem Masse darum, weil wenigstens die gesamte Plastik der früheren Zeit aus der Empfindung einer solchen einseitigen Betrachtung heraus stets eine Hauptstelle der Betrachtung voraussetzt. Diese einseitig bevorzugte Behandlung bei der Gestaltung einer Vollplastik war künstlerisch nicht gerechtfertigt. Denn wenn auch nur eine reliefmässige Betrachtung der Vollplastik möglich ist, so liegt in der dreidimensionalen Gestaltung der Plastik doch die Möglichkeit einer unendlichfachen reliefmässigen Betrachtung. Und diese Möglichkeit schliesst in sich eine Forderung auf unendlichfacher Betrachtung, eine Forderung, die also die Plastik durch ihre reine Existenz für sich selbst aufstellt: dass sie nämlich von allen Seiten betrachtet (ringsherum, vielleicht auch von oben, vielleicht sogar von unten) als Relief, also als Bild, also als künstlerisch geordneter Organismus wirke. Es ist eine Forderung, die etwas von der Quadratur des Zirkels hat. Es scheint nicht nur, als müsse man von einer Plastik verlangen, dass sie im freien Raum schwebt, es scheint sogar, als wäre die einzige vollkommene Plastik — — die Kugel, wenn nicht — — oder wenn — — —

* * *

Ich will zuerst vom „Wenn“ sprechen: wenn die Plastik mit dem Tastsinn wahrgenommen würde. Aehnliches ist behauptet worden. Einige haben gesagt, man betrachte die Plastik mit einem latenten oder immanenten Tastgefühl. Es wäre mehr umständlich als schwierig, dergleichen als Irrtum zu widerlegen. Auch das Körperliche ist nur zweidimensional wahrnehmbar und also ist auch die Kugel stets nur als Scheibe anzusehen. Und da sie von allen Seiten als die gleiche Scheibe erscheint, so wäre die Kugel (nach jener eben erforschten Forderung) eine vollendete Plastik, wenn diese Ein-Form künstlerische Beziehungen enthielte. Wenn sie nicht vielmehr ohne alle künstlerischen Beziehungen und also ohne allen Rhythmus wäre. Aber grade das Einzige, was sie zur Mehr-Form bringen kann, bringt sie auch wieder um die Möglichkeit einer *allseitigen* Kunstform. Die Kugel wäre nämlich (von dem eben festgestellten Rhythmus-Mangel abgesehen) noch aus einem zweiten Grunde die vollkommenste Plastik, wenn sie nicht als ein Ding, das nicht gefühlt sondern gesehen wird, blosse Erscheinung, *Schein* wäre, wenn sie also nicht nur durch diesen Schein, den Lichtschein, das Licht für die Betrachtung existierte. Die Dinge, die wir, wie man zu sagen pflegt, „sehen“, sind als belichtete Lichtkörper geworden, sie sind identisch mit dem Licht, sie sind, wenn und weil sie gesehen werden, Lichtquelle, und ihre Verschiedenheiten, ihre Teile sind Lichtgrade. Es ist kein Problem, eine Kugel so zu beleuchten, dass sie allseitig gleichmäßig beleuchtet ist. Dann aber bleibt sie noch immer ohne Rhythmus. Nur verschiedenes Licht (also auch verschiedene Farben) können sie rhyth-

misieren. Ist sie nun, diese Kugel, die bisher nur als bildhafte Scheibe wirkte, dadurch etwa Plastik geworden, dass sie farbig rhythmisiert wurde? Oder wirkt sie nicht vielmehr auch jetzt noch nur als Bild? Und ändert es etwas an dieser blossen Bildhaftigkeit, dass diese Scheibe — gesetzt den Fall, es wäre einem Künstler gelungen — von allen unendlichen Seiten gesehen, im Rhythmus bleibt? Und so ist es offenbar nicht die rhythmisierende Farbe, welche ein Dreidimensionales zur Plastik macht, sondern jede Veränderung der Einform Kugel, die sie zur Mehrform macht. Es ist die Gliederung der Form, die eine Plastik schafft. Das Ganze sehen wir nur als Bild. Woran aber erkennen wir die Gliederung der Formen? Es kann auch nur etwas bildhaft wahrnehmbares sein: an Licht und Schatten. Und an nichts anderem. Man pflegte bisher zu sagen, der Bildhauer müsse auch das Licht und den Schatten berücksichtigen, die sich auf der Figur zeigen, oder: Licht und Schatten nuancieren die Figur bald so, bald anders. Da kann man wohl einmal sagen, es sei ein qui pro quo. Wie? Das Licht ist auch zu berücksichtigen? Es schafft Nuancen? Da doch alle Formen dieser sogenannten Plastik nur an Licht und Schatten erkennbar sind. Da doch Licht und Schatten, da doch das Bild aus Licht und Schatten gar nichts anderes ist, als jenes massive Kunstwerk Plastik! Wäre es anders, so könnte man von der weissen Marmorfigur nichts gewahren als ihre Konturen. Aber warum so viele Umstände, um nichts zu zeigen, als ein Bild? Es kann wohl nur den Sinn haben, an einer realen Vielform unendlich viele Bilder (Reliefs) zu zeigen, indem man sich um die Figur herumbewegt, oder indem die Figur vor unseren Augen von allen Seiten gezeigt wird. Es ist ein Licht- und Schattenspiel, dessen Vollendung auch dann keinem Künstler gelänge, wenn er nicht obendrein noch unendliche Stellungen des Lichts zu berücksichtigen hätte. Was Wunder, dass die Künstler auf dieses Zauberkunststück zu allen Zeiten in weitgehendem Maasse verzichtet haben, was Wunder noch mehr, dass sie dieses unendlich wechselnde Lichtkunststück mit Vergnügen bis zum Relief reduziert haben. Da ist der Licht- und Schattenwechsel auf ein geringes beschränkt. Aber was hilft es? Noch immer bleiben Licht und Schatten einem Zufall unterworfen. Erst das zweidimensionale Gemälde beseitigt diesen Zufall, weil es die Lichtgliederung festlegt. Ganz? Ach, wir wissen ja, welche wahrhaft fatale Rolle die Beleuchtung bei der künstlerischen Wirkung der Gemälde spielt. Was im Gemälde differenziertes Licht ist, dessen Abwägung den künstlerischen Wert des Gemäldes ausmacht, wird von neuem einer zufälligen Belichtung mit ihren zufälligen chaotischen Differenzierungen preisgegeben. Sogar das bunte Glasgemälde (Glas mit Hinterlicht) erscheint im wechselnden Himmelslicht bald so bald anders und nur das berechnete künstliche und gleichbleibende Licht kann es zu einem rein leuchtenden Kunstwerk der Vision machen. Die Beleuchtung des sichtbaren Kunstwerks, des Gemäldes und der Plastik, ist — sozusagen — seine Tragik. Was sie geschaffen hat, droht sie wieder zu zerstören. Gemälde und Plastik wollen Lichtgestalten sein, aber nicht kümmerlich und fehlerhaft beleuchtet wie der profane Gegenstand. Eine Erleuchtung in sich und für andere, wie das Licht selbt, ist das Wesen des sichtbaren Kunstwerks. Die Beleuchtung für das Chaos der Nicht-Kunst!

* * *

Die Folgerung solcher Erkenntnisse ist das leuchtende Kunstwerk. Bisher kannten wir das nur als das diaphanische. Nikolaus Braun arbeitet am selbstleuchtenden Gebilde, an der leuchtenden Plastik, dem leuchtenden Relief, die sich selbst ihren Schatten setzen, weil sie selbst Licht setzen. Rein faktisch und technisch sind seine Arbeiten in Rahmen gebrachte reliefmäßige Kompositionen, zumeist aus Holz und Metall. Die Schatten der reliefmäßig vorspringenden Teile ergeben sich nicht aus einem zufälligen und willkürlich wechselnden Außen-

licht (Beleuchtung) sondern aus einem bewußt und exakt künstlerisch gesetzten Licht des Bildes selbst (durch versteckt angebrachte elektrische Birnen). Wer hier etwa finden sollte, daß dies auch eine Beleuchtung sei, der irrt sich. Technisch — ja, da hat er recht — geschieht eine Beleuchtung, aber nicht im künstlerischen Sinne, denn hier wird nur das beleuchtet, was der Künster beleuchtet haben will. Und das, was beleuchtet wird, ist an sich ein „Nichts", das erst durch die Beleuchtung zum Teil des Kunstwerks gemacht wird. Verstanden? Denn der Charakter dieser Bilder ist abstrakter Art: die einzelnen Komponenten, die durch technische Beleuchtung zu erleuchteten Teilen werden, erhalten ihre Bedeutung nicht durch diese Beleuchtung, sondern durch die Beziehung ihres Leuchtgrades zu einem anderen Leuchtgrad und einer anderen Leucht-(Schatten) form. Verstanden?

* * *

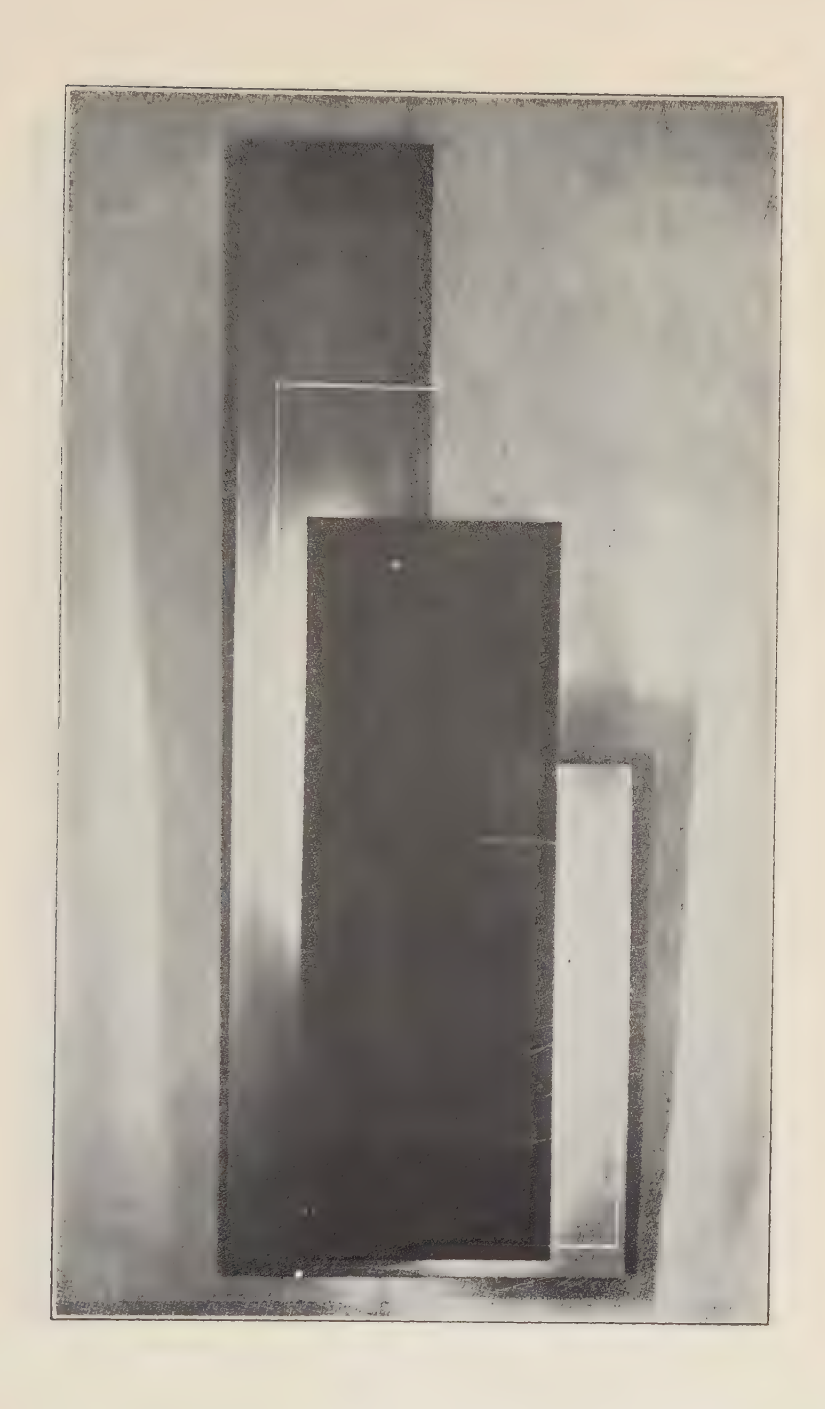
So erkennt man diese Lichtbilder, diese Leuchtbilder, als ein künstlerisches Lichtspiel besonderer Art, als eine Gestaltung aus Licht und Schatten, sodaß es fast scheint, als ließe sich eine solche Bildwirkung auch auf einfachere Art erreichen. Es ist wieder ein Irrtum. Schwarz-weiss, dunkel-hell mit allen Zwischenstufen in Ehren, — was hilfts, wenn chaotisches Licht darauf fällt. Hier heisst es: Bilder sieht man nur im Dunkeln, wie ja bekanntlich ja auch die Sterne nur im Dunkeln leuchten und wie es ja, zum Teufel, totenstill sein muss, wenn man Beethovens Musik hören will. Totenstill und grabesdunkel, das ist die Umgebung der Kunst in Zeit und Raum. Schauder und Schauer und Schau. Jetzt hat man mich verstanden.

* * *

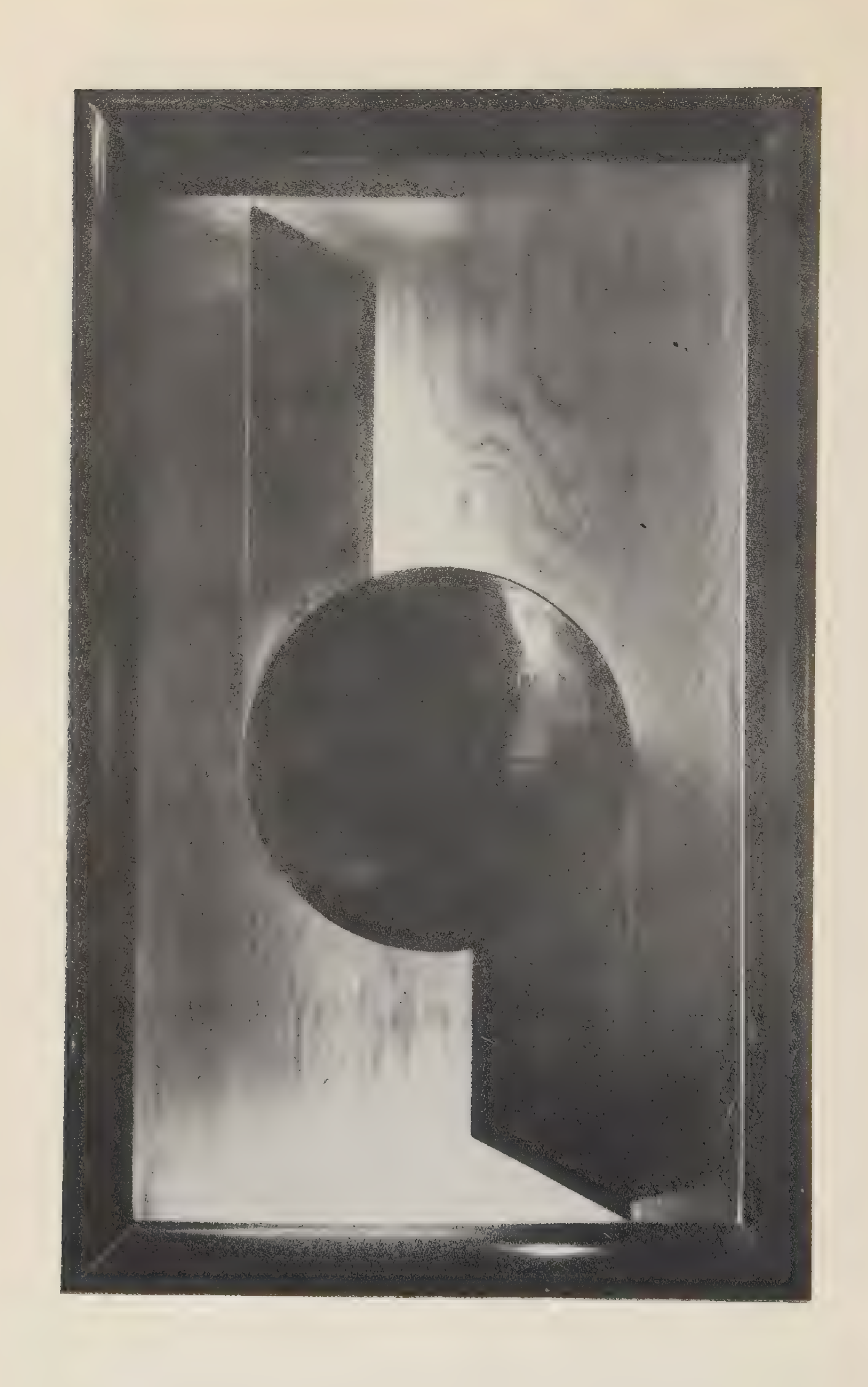
Alles andere, was Brauns Lichtbilder noch interessant macht, ist von mehr weltlicher Art. Da das eingebaute Licht nach Belieben (abgesehen von technischen Möglichkeiten und Schwierigkeiten) gesetzt werden kann, da seine Ein- und Ausschaltungen nur technischer Art sind, so kann der Konstrukteur-Künstler durch wechselnde, also verschiedenartige Beleuchtung der Teile in einer Konstruktion mehrere Kunstwerke erstehen lassen. Es ist eine Sache des Beliebens und der Technik, und vielleicht eines praktischen Bedürfnisses. Nur ist bei dem Stadium, in dem sich Brauns Wechselbilder zur Zeit befinden, das Wesentliche nicht im Wechsel zu erblicken. Diesem Wechsel selbst, dem einmaligen, kann noch keine künstlerische Bedeutung zukommen. Erst eine grössere Reihe von Lichtwechseln kann zu einem Licht-Schattenspiel besonderer Art führen. Denn in diesem Spiel wäre das Licht von eben solcher positiver Bedeutung, wie im alten Schattenspiel eben nur der Schatten von Bedeutung war, da das Licht das Nichts war, auf dem der Schatten sichtbar wurde. Bei Brauns Bildern ist der Wechsel des Lichts und des Schattens zunächst also nur ein technisches Moment. Der Uebergang selbst, der eimalige, kann keinen Rhythmus erzeugen, so wenig wie ein einziges Intervall eine Melodie erzeugt. Wie aber in dem Intervall der Melos liegt, das Grundelement der Melodie, der rhythmisierten Töne, so liegt auch in Brauns einmaligem Wechsel das Grundelement eines rhythmischen Lichtwechsels, der zum Licht-Bewegungsspiel führen kann. Voraussetzung ist freilich, dass der Wechsel so geschieht, dass das folgende Bild, wie ein Akkord in der Musik auf einen andern harmonisch, so auch im Licht- und Schattenspiel organisch erfolgt. Und das ist es auch, was den Lichtwechsel in Brauns Bildern auszeichnet, obgleich es ihm prinzipiell auf das einzelne Bild an sich ankommt. Es sind nicht zwei x-beliebige Bilder, sondern zwei organisch zusammenhängende. Das ist das Wesentliche seines Lichtwechsels.

* * *

Was noch gesagt werden kann, ist die Erwähnung einiger Konsequenzen. Es ist eine Frage des Beliebens, ob man ein Kunstwerk in den Dienst einer künstlerischen oder nichtkünstle-



Nikolaus Braun: Lichtbild



Nikolaus Braun: Lichtbild

rischen Angelegenheit stellen will. Im letzten Fall können Brauns wechselnde Lichtbilder dem Schaufenster, der Anzeige und Reklame wertvoll sein. Auch mögen die Architekten überlegen, ob sie vielleicht hier das Mittel haben, nicht nur die beleuchtete Front durch die erleuchtete zu ersetzen, sondern mit diesem Lichttausch auch eine durch Beleuchtung zerstörte Architektur durch die Erleuchtung wieder herzustellen (wenn es die Mühe lohnt). Denn auch hier wird es heissen: Nicht Beleuchtung, sondern Erleuchtung!

Und in rein künstlerischer Hinsicht wird das wechselnde Lichtbild auf der Bühne erscheinen, soweit wenigstens die Erkenntnis des Kunst-Komplexes Theater überhaupt gestattet, da von etwas rein künstlerischem überhaupt zu reden. Braun hat zahlreiche seiner wechselnden Lichtbilder als Bühnengestaltung geschaffen. Sie ermöglichen nicht nur, was von praktischer Bedeutung ist, einen fast zeitlosen Scenenwechsel, sondern sie geben auch Aussicht auf eine stärkere Zusammenfassung aller jener Künste, die man unter dem Sammelwort Theater versteht. Es ist ganz besonders die künstlerische Einheit des sichtbaren Theaters mit dem hörbaren, der man mit solchen Dekorationen näherkommen kann. Aber freilich wird man dann in ihnen etwas anders erblicken müssen, als eben — Dekorationen. Wenn das geschehen ist, werden auf dem Theater auch Vorführungen zustandekommen, in denen durch Beseitigung des Zufalls „Mensch-Schauspieler" Klang und Erscheinung eines neuen Kunstwerks ertönen und erscheinen und endlich eine Einheit bilden können, von der sich das heutige Theater noch nicht einmal etwas träumt.

Einweihung des Zentralinstituts

Erwachsene müssen sich betätigen. Für diesen Drang sind Kinder geeignete Objekte. Man kann Menschliches und Unmenschliches und Allzumenschliches an ihnen ausprobieren und die müssen sich fügen, da Macht bekanntlich vor Recht geht. Erwachsene nennen diese Experimente Erziehung und Unterricht. Diese Unternehmungen in ein System gebracht heissen Schulen. Die Überprüfung ihrer Methoden hat das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht zur Schulaufgabe. Von Reichswegen. Nun ist in Berlin das Institut selbst neu hergerichtet. Oder einfacher gesagt: weiss und grau frisch gestrichen. Dies gibt Anlass zu einer Einweihung, bei der sich der zuständige Minister entschuldigen lässt, wenn er auch nicht zu Schiff nach Frankreich gereist ist. Er wird aber durch zahlreiche Räte sämtlicher Klassen vertreten. Anerkennenswert hingegen ist die Loyalität des Zentralinstituts für das Festprogramm. Verschiedene Schulen führen Spiele auf. Damit auch die Tradition zu ihrem Rechte kommt, trägt ein Primaner nichts weniger als ein Elfentanzlied von dem Altkitschmeister Lienhard vor und ein westliches Lyceum lässt durch seine Schülerinnen Königliches Opernballett kopieren. Von den übrigen Darbietungen können die lehrenden Erwachsenen und die erwachsenen Lehrer lernen. Man muss Kinder gewähren lassen. Das heisst im Amtsdeutsch: Gemeinschaftsschule. Es wird durch die Gemeinschaftsschule Niederschönhausen ein Tiermaskenspiel vorgeführt. Die Kinder haben es nach einer Fabel gedichtet und gestaltet. Ohne Pathos. Dafür fast mit aktuellem Witz. Kindlich in der Gestaltung und nicht kindisch, wie Erwachsene es für Kinder tun. Diese Arbeiterkinder haben kein Theater gesehen und sind daher nicht in der unglücklichen Lage, es nachahmen zu wollen, wie die Schülerinnen des Lyceums es tun. Die Kinder bewegen sich durchaus nicht naturalistisch. Im Gegenteil ihre Bewegungen entstehen aus der kindisch starken Vorstellungskraft des Darzustellenden. Gestaltete Bewegung, also Kunst, ist das Weihespiel dieses Abends von Lothar Schreyer, aufgeführt durch Mitglieder der Loheland-Gruppe. Lothar Schreyer ist bisher der einzige deutsche Regisseur, der erkannt hat, dass auch der Tonfall des Schauspielers, die Sprechmelodie gestaltet werden muss. Das Wort ist in der Kunst kein Verständigungsmittel, sondern ein Kunstmittel. Wörter werden g e h ö r t, müssen g e h ö r t werden. Was k ü n s t l e r i s c h gehört werden soll, muss k ü n s t l e r i s c h gestaltet werden. Schreyer hat die Fähigkeit, die Sprechmelodie für die Schauspieler zu gestalten und sie so festzulegen, wie es etwa der Orchesterkomponist für die einzelnen Instrumente von jeher getan hat. Durch die Einheit von Tonfall und Bewegung entsteht erst ein Kunstwerk auf der Bühne. Das Weihespiel von Lothar Schreyer ist ein Kunstwerk. Durch seine Auffassung hat das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht den guten Willen bewiesen, die Kunst nicht grundsätzlich fernzuhalten. Was man der Kunstbehörde sonst nicht gerade nachsagen kann.

Herwarth Walden

Gedichte / Lothar Schreyer

Vernichtung

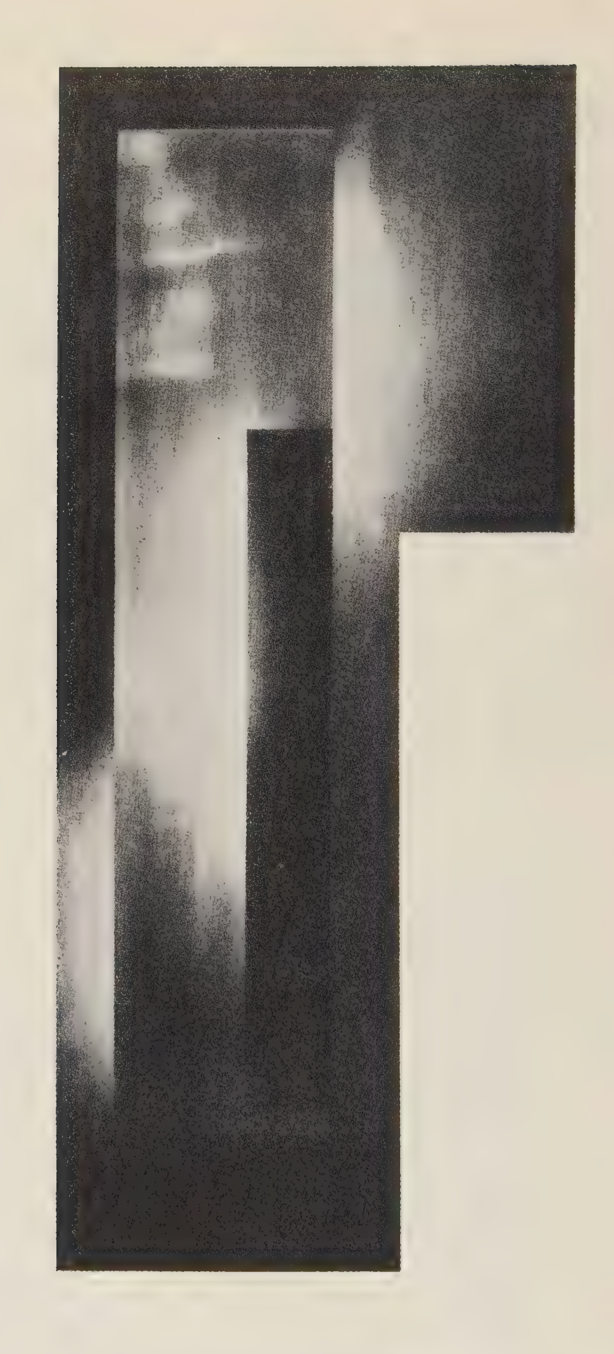
Aus dem mahlenden Rad fallen die Früchte des Bösen
Alle Lüste sind erfüllt
Alle Wünsche sind getan
Alle Taten empfangen ihren Lohn
Die unersättlichen Mäuler fressen sich
Das geschändete Menschtier schändet sich
Die gemordeten Seelen sind Fleisch
Das Fleisch schleift durch den Kot
Die Peitschen der Wollüstigen schillern
Das Totenschiff berstet
Aus dem Bauch der Tiefe quillt der Wurm
Hastige Finger nesteln das Häschernetz
Ueber den Berg blinzelt Hohn
Die schwarze Kralle reisst ein Loch ins Nichts
Die Sonne stürzt stürzt stürzt

Umsonst

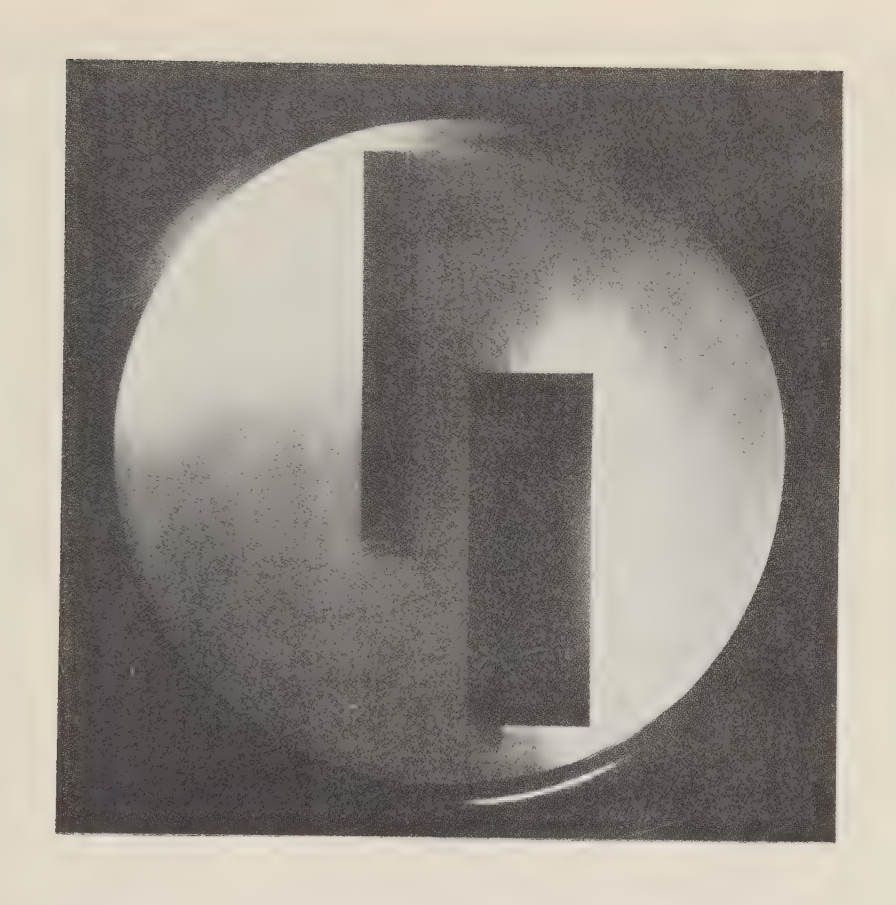
Ein Name treibt im Uferlosen Namenlosen
Niemand spricht ihn aus
Aus wehendem Staub steigt eine weisse Hand
Der Finger schreibt den Namen auf die Füsse aller Namenlosen
Gezeichnet ist der Mensch
Am Rand der Wüste betet der verlassene Mensch
Der Sturm braust durch die Wüste
Furchtbar erkennt der Mensch
An allen Glocken zerren alle Menschen
Alle Glockentürme bersten bis zum Grund
Umsonst verlohen alle Opfer
Alle Werke zerbrechen
Keiner errichtet das Kreuz auf dem verlassenen Stern
Der Himmel ist versunken in das Nichts

Tröstung

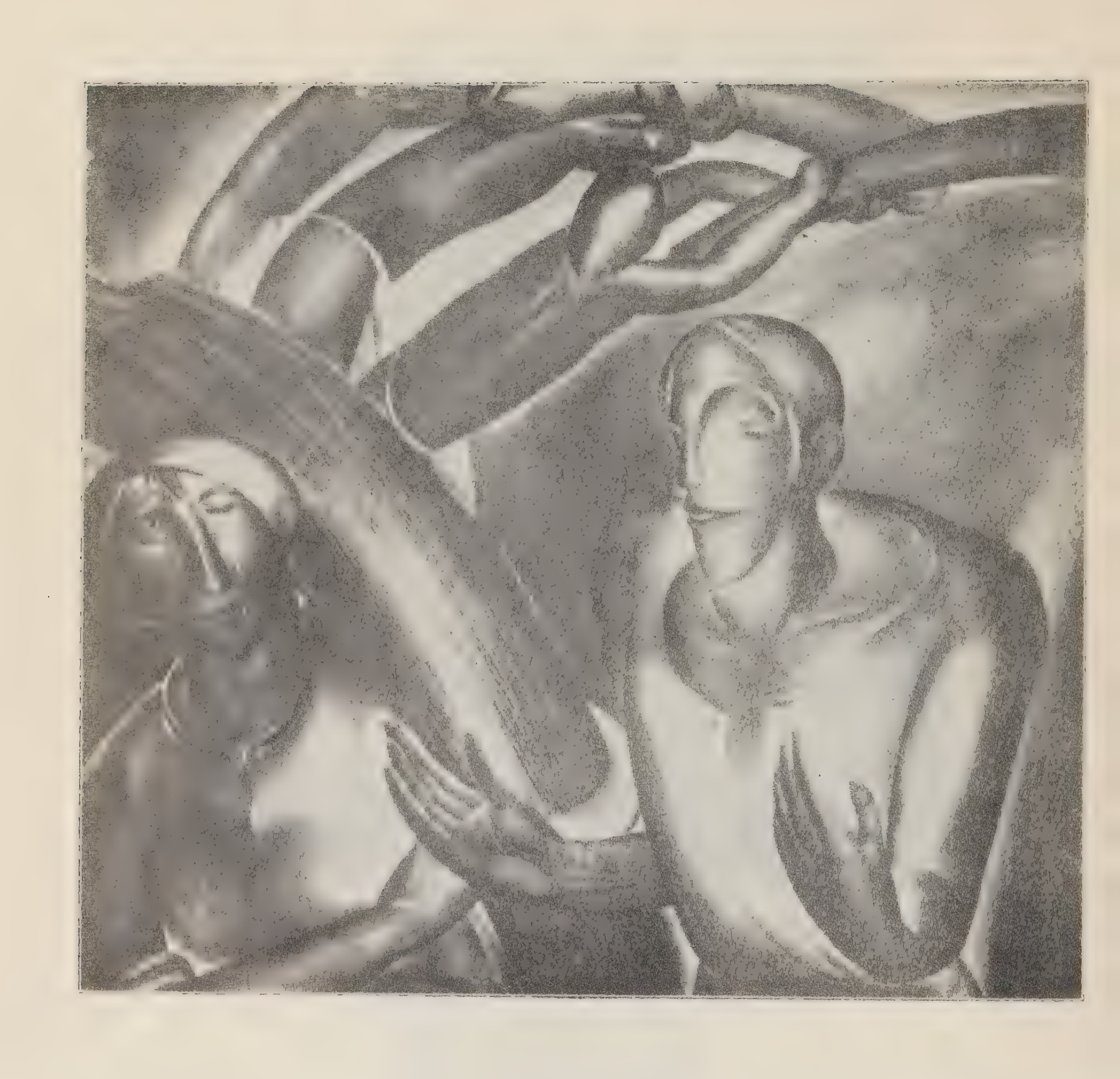
Du liegst in dunkler Kammer auf den Knien
Du siehst die Nacht
Die Leere ist um dich
Du hüllst in deine Arme das zertretne Lamm
Sanft schwebt dein Flehen auf der Menschenwunde
Fest falten Deine Hände sich um müdes Herz
Sanft lächeln Tieresaugen
Selig weint das kurze Menschenglück
Das kleine Licht in leerer Brust entbrennt
Du hebst die heilige Lampe zwischen Sünden hoch
Du tust die Liebe



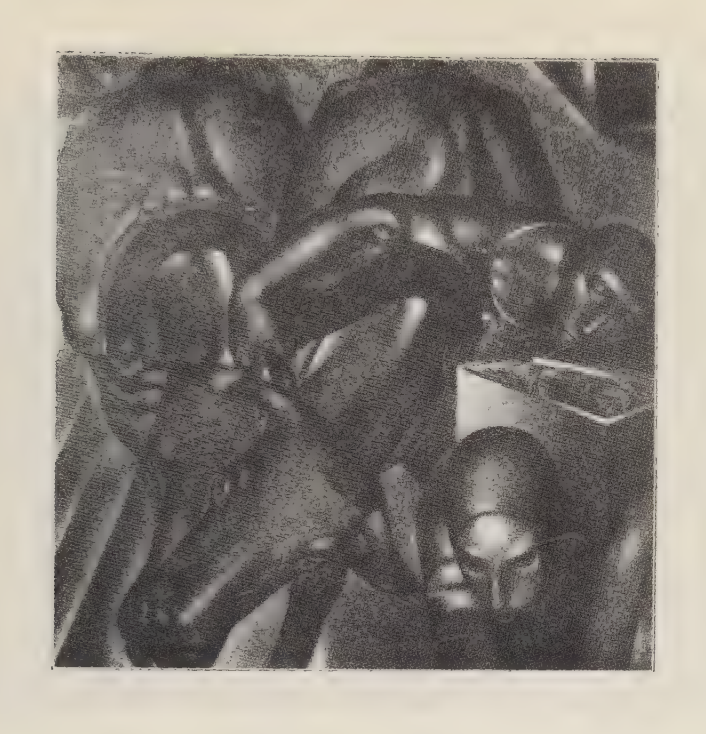
Nikolaus Braun: Lichtrelief



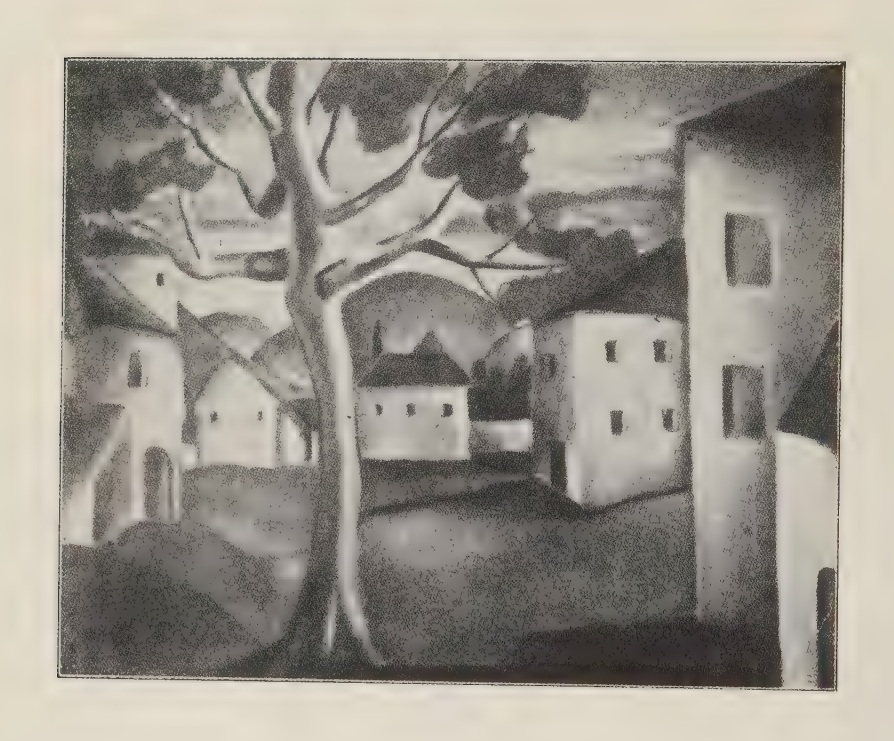
Nikolaus Braun: Lichtbild



Fran Kralj: Poletje (Sommer)



Fran Kralj: Tezaki (Feldarbeit)



Nande Vidmar: Dorf

Tanz

Raoul Hausmann

Der Mensch existiert zur Sekunde und am Ort. Die Multiplikation der Sekunde und des Ortes ist: Zeit-Raum. Die Kunst beschäftigt sich bisher damit, die Subtraktion der Sekunde vom Ort in Gips abzugiessen. Wir besitzen die Ausdrucksform des Gipsabgusses. Des Gipsabgusses in der architektonischen, plastischen, literarischen, musikalischen und tänzerischen Darstellung. In allen Gipsabgüssen aller dieser Gebiete tritt als Ausdruck der Angst vor Rechenfehlern, sei es der Division oder der Addition (Composition) der psychologische Gehalt auf. Die grosse Kulturepoche des Gipsabgusses der weissen Rasse zeigt nirgends die funktionellen Elemente der Existenz und ihrer Formen in der Sekunde und um den Ort. Stets wurde eine Notdurftkonstruktion wie die Idee, die Seele oder die Erotik an die Stelle der aufbauenden Elemente der Kunst gesetzt. Kunst ist die formale Erkenntnis des Ortes in einer Auswahl der Sekunde. Der Ort kann Werden, Sein, Vergehen. Anderes kann der Ort nicht. Anderes zeigen oder auswählen oder erkennen kann die Kunst nicht. Die Form ihrer Auswahl ist der funktionelle Aufbau. Nicht der ideelle, noch der seelische, noch der erotische Umstand. Der funktionelle Aufbau ist die Auswahl einer Bewegungsart. Ideelle Bewegungen erregen Unlust, seelische Bewegungen erzeugen Übelkeit und erotische Bewegungen kennt die weisse Rasse garnicht oder nur in der Form des Gipsabgusses als Tanz. Der nicht in Gips abgegossene Tanz ist keine Erotik. Tänzer der Gipsgusskultur sind Laban, Mary Wigman und Valeska Gert. Diese Tänzer geben ihre in Gips gegossenen Vorstellungen von der Idee, von der Seele und von der Erotik schlecht von sich. Sie glauben damit klassisch, also griechisch zu sein. Ihre in Gips gegossenen Gehirne übersehen, dass die Griechen nicht die Erfinder des Gipses waren. Die Griechen waren die Erfinder der Gymnastik, deren Zweck die Körperfunktion war. Erst die Verbindung von zeitraumfeindlichen, sowohl ideellen, als seelischen Un-Werten mit der Erotik in den dazu geliehenen Formen der Griechen erzeugte die Kultur des Gipsabgusses der weissen Rasse. Die gipsabgegossene weisse Rasse wertete den Kopf hoch, den Bauch tief, den Fuss garnicht. Für die schwarze, nicht in Gips abgegossene Rasse ist der Fuss oder Bauch nicht höher oder tiefer als der Kopf. Die schwarze Rasse hat Bewegung. Die schwarze Rasse hat Tänze. Trotz der Erotik, die für sie nur den Wert der Bewegung darstellt. Für die gipsabgegossene weisse Rasse ist Erotik ein Unwert. Die gebräuchliche Verwechslung von Division und Addition der Sekunde und des Ortes mit Ideen, Seele oder Erotik ergab den Reigen, die Sarabande, den Walzer und den Schrei nach dem Kinde. Dieser Schrei der Unfähigkeit ist nicht Tanz. Tanz ist die Bewegungsform menschlicher Körperfunktionen um den Ort in vielen oder wenigen Sekunden. Massgebend für die Bewegungsform ist das Gehen, Springen, Bücken, Wenden. Das Gehen geschieht mit den Beinen und war vor der gipsabgegossenen Kulturepoche den Griechen bekannt. Es ist noch heute der ganzen schwarzen Rasse bekannt. Der Gipsab-

gusskultur war das Gehen fremd. Die weisse Rasse lernte das Gehen in Amerika von den Indianern und Negern. Immer ist das Gehen dem Weissen noch eine seelische Vorstellung. Er kommt auf seinen Beinen nicht vom Ort. Da Gehen eine Veränderung des Ortes in der Sekunde ist, scheiden Wertunterschiede von Fuss bis Kopf aus. Der Tanz bewegt gleichwertig den ganzen Körper. Die Bewegung gibt dem Körper von Fuss bis Kopf Ortsfunktion in jeder Sekunde. Kein Körperteil funktioniert ideell, seelisch oder erotisch. Alle Körperteile stellen gleiche Werte der Bewegung dar. Alle Körperteile funktionieren divisionistisch miteinander oder gegeneinander. Sie besitzen die Vielfalt des Ortes und der dem einzelnen Körper eigenen Vielfalt der Reakion auf die Sekunde. Der Tanzort wird von den Körperteilen aufgenommen und durch die musikalische Variation der Sekunde verändert. Die Musik als reines Sekundenelement ist nicht vom Tanz zu trennen. Tänze ohne Musik sind stets idelogisch, seelisch oder erotisch. Nur muss die Musik inhaltlos und problemlos sein, Sekundenverschiebung, wie der Tanz Ortsverschiebung. Ohne Inhalt oder Bedeutung als der der reinen Bewegung. Im Tanz erfasst der Körper den Ort und die Sekunde. Ohne Idee, ohne Seele, ohne Erotik. Die Idee, die Seele, die Erotik ist nur erforderlich zur Ausnutzung von Umständen. Der Tanz ist kein Umstand. Die Musik ist kein Umstand. Musik ist die Kunst der Zeitveränderung. Tanz ist die Kunst der Ortsveränderung. Kunst ist wie Technik das Resultat der grössten Wirkung durch grösste Ökonomie der Mittel. Der Läufer läuft ohne Idee. Der Boxer boxt ohne Seele. Der Schwimmer schwimmt ohne Erotik. Ebenso geht der Tänzer zweckmässig von der Sekunde des Ortes aus.

Sterben blutenfleck

Flases Fassen bleichhaft schmerzer Stirne . . .
bebe Hände flarren schwirr verstorben . . .
strahe Blicke steinwucht weltab dumpfen
hin auf fratzer Menschenlarven Erz.
Lachrot glirre Sonnen bleisack stumpfen . . .
röchelt Sticken schwell in welke Hirne . . .
fern im Augenschliessen blahst umwoben
schmelzen Nächte milb das heisse Herz.

Mondgerisse, zucke Nächte kerben:
klaffe Wunde kriss das Sehnen rasend.
Sägezerr gehiebte Ängste blechern . . .
Schweres Grauen schlitzt die Munde krumm.
Donnernd steigt die Stille aus dem Sterben,
buckelt tief in Himmel glei verglasend . . .
Zacke Flüche löchern Himmel brechern . . .
Monde neigen Bahnen blutgelb, stumm.

Gleiss zerströmet gellet Schrei nach oben:
Zahllos strammte Schmerz den Pfeil
gewuchtet . . .
Küsse gilben dünn und Wahnen lodert.
Knistern raschelt See ab stirr gebuchtet.
Schläfern fitzt Genebel knöcherfab gewoben . . .

Schlenker Kahn der Welt fast steht.
Sternlicht prell zertümpelt modert . . .
Wirre filbert — glast — verweht.

Erich Arendt

Herwarth Walden

Die neue Sachlichkeit

Seit einigen Monaten atmet die Kunstwelt auf. Die Kunstwelt ist die Gemeinde der Menschen, die ihre Unsinnlichkeit auf Papier oder Leinwand verunsinnlicht haben will. Zu dieser Gemeinde gehören ausser der Oberschicht der feinfeingebildeten bürgerlichen Gesellschaft die Kunstkritiker, die Kunsthistoriker, die Literaten und etwa fünfundneunzigtausend Maler. Also eine stattliche Gemeinde. Nun haben seit etwa zwei Jahrzehnten einige Menschen, die Künstler sind, weil sie sehen und hören können, eine Bewegung verursacht. Sie haben die Kunst von der Sachlichkeit befreit. Die Gemeinde wünscht Sachlichkeit der Kunst. Die Gemeinde denkt und kann nur sachlich denken. Nämlich Sachen. Die Gegenstände der Botanik und der Zoologie einschliesslich der Klasse der Säugetiere, die Elemente nach griechischer Auffassung, die Götter aller Nationen und aller Rassen, natürlich mit Ausnahme der Götter der Neger und Südseeinsulaner: das sind alles Sachen, die man denken kann, wobei man sich etwas denken kann. Also Sachen für die Kunst. Wir, die nicht denken, können garnicht denken, was die Sachlichkeit der Kunst für Probleme zwar nicht zu lösen, aber zu bedenken hat. Rembrandt, der Genius der alten Sachlichkeit der Gemeinde, Rembrandt, der Erzieher, ist so bedacht worden, dass man ihn nächstens vor seiner Gemeinde in Schutz nehmen muss. Er hat nach ihrer Ansicht etwa sechstausend Bilder gemalt und jeden Monat wird mindestens eins hinzugefunden. Die Gemeinde drückt sich so aus: „Das Kunsthistorische Museum in Wien besitzt mehrere Selbstbilder von Rembrandt, darunter ein ziemlich berühmtes Kniestück, worauf der Maler die rechte Hand im Gürtel hält." Ein Kniestück ist eigentlich unsachlich, weil der Mensch und auch der Maler bekanntlich Beine hat und man sich Menschen ohne Beine schon der Aesthetik zuliebe nur ungern denkt. Einem Meister wie Rembrandt werden aber kleine Unsachlichkeiten verziehen, da er immerhin die rechte Hand im Gürtel hält. Nun hat man durch chemische Reinigung die Signatur sichtbar gemacht.

„Das Interessanteste an ihr ist die Jahreszahl. Sie lautet nämlich 1652, während man bisher das Entstehungsjahr des Bildes etwas später, nämlich 1657, annahm. Man war dazu wohl auch durch den Ausdruck des Kopfes gekommen, der bereits vom Leben ziemlich mitgenommen aussieht. Nun also stellt sich heraus, dass Rembrandt mindestens fünf Jahre früher als man dachte, nämlich schon in seinem 47. Jahre so alt ausgesehen hat, wie man ihm bisher erst nach dem 52. glauben wollte." So denkt, so viel, so tief denkt ein Kunsthistoriker von der Kunstwelt über ein Kniestück von Rembrandt. Man denke. Der Kopf ist vom Leben bereits ziemlich mitgenommen. Das sieht man. Und zwar so mitgenommen, dass der Kunstsachverständige, der Kunstkenner und der Kunstfreund dem Kopf des Kniestückes zweiundfünfzig Jahre gibt. Vielleicht ist es für die Kunstgemeinde wichtig zu wissen, dass man neuerdings die Jahre auch an den Knien feststellt. Die Kunstmaler der neuen Sachlichkeit könnten sich daher in Zukunft bei Kniestücken den Kopf ganz schenken. Auch das Knie wird vom Leben ziemlich mitgenommen. Dieses Glied, selbst nackt nachgekunstmalt, dürfte noch nicht unter Schund und Schmutz fallen. Nun also stellt sich heraus, dass die Sachlichkeit der Kunst täuschen kann. Rembrandt hat mit siebenundvierzig Jahren so alt ausgesehen, dass selbst Kunsthistoriker ihn für Zweiundfünfzig gehalten haben. Nun fragt sich, ob die Kunsthistoriker nicht richtig denken oder ob Rembrandt nicht richtig hat malen können. Vielleicht wollte der Meister aber auf dem Kniestück älter wirken. Da hätte er allerdings den Denkfehler begangen, mit Jahreszahl zu signieren. Jedenfalls, ein Kunsthistoriker kann sich nicht um fünf Jahre irren. Hier muss ein Fehler

der Kunst oder ein Kunstfehler vorliegen. Das sind eben die Kunstprobleme. Das ist Sachlichkeit. Die alte und die neue Sachlichkeit. Die Demokratie wünscht Fortschritt. Die Unordnung der Revolution muss beseitigt werden. Die gute bürgerliche Unterordnung muss wieder hergestellt werden, damit man die Freiheit besingen, bedichten, bemalen und behauen kann. Die Freiheit kann nur als Abstraktion geduldet werden. Bei der Freiheit muss man sich etwas denken können. Das ist eben die Kunst. Die Freiheit darf nur Kniestück sein. Auf zwei Beinen stört sie die Ordnung. Freiheit und Kunst sind Entschuldigungsbegriffe der bürgerlichen Sachlichkeit. Man muss erst lernen, sich die Freiheit zu verdienen. Stundenweise zu halbem Tarif. Man muss sich um die Kunst verdient machen, indem man unverkäufliche Gegenstände wenigstens in der Abbildung verkäuflich macht.

Der Versuch zur Reaktion unter dem Namen neue Sachlichkeit ist kläglich. Man versucht, wie in der Politik, die Wiederherstellung der überwundenen Macht durch neue Namen mit Hilfe der stets ängstlichen Demokratie der Mitte. Abbilder lassen sich besser beschreiben als Bilder. Und das Beschreiben ist die Existenz der Kunstwissenschaft und der Kunstkritik. Also ihre Sachlichkeit.

Aber morgen ist auch ein Tag und die Sonne scheint. Kinder machen Striche und Herr Fritz Stahl, der Rokokokritiker der Gegenwart, feiert seinen siebzigsten Geburtstag und entdeckt in Dresden, der Kitschstadt von Sachsen, den toten Expressionismus, dessen Geburt ihm beinahe das Leben gekostet hat. Herr Stahl hat jedenfalls die Leiche nach alter Weiber Sitte besprochen und sie schön gefunden. Da die fortschrittlichen ebenso belanglosen Kollegen schon über die neue Sachlichkeit stolpern, kann Herr Stahl jetzt vor der Kunstgemeinde Anerkanntes anerkennen. Lieber Edward Munch, das haben Sie auch nicht geahnt, für so alt haben Sie sich nicht gehalten, daß Herr Stahl sie zum Enkel des Expressionismus macht. Es ist gut, dass Kunstkritiker manchmal Reisen tun. Denn wenn einer eine Reise tut, dann kann er was erzählen, sagt das deutsche Volk. Stellen Sie sich vor, lieber Edward Munch, dass dieser Herr Stahl und andere Leute einmal nach Berlin reisen würden. Womöglich von Wilmersdorf nach Berlin. Dann könnten sie was erleben.

Die neue Sachlichkeit wohnt in München. Aber es gibt auch anderswo genügend Idioten. Ich bin für Kopfstücke.

Hugo Händel

Der moderne Gestaltungs-Unterricht auf den preussischen Schulen

Zu der Ausstellung von Schülerarbeiten im Sturm

Die Pädagogen finden ihre besonderen Ziele aus den wirtschaftlichen oder geistigen Bedürfnissen der Zeiten heraus. Sie streben danach, Lücken und Mängel zu beseitigen, indem sie durch immer neue Methoden schlummernde Kräfte zu neuen Leistungen zu bringen versuchen.

Wir leben in einer Notzeit. Die ältere Generation stand, als sie aus dem Felde heimkehrte, vor einer schier erdrückenden Zahl und Grösse von Aufgaben. Nicht die Sorge um Granaten lastete mehr auf uns, sondern die Frage nach dem Wie und Wohin des geistigen Weges und die Frage nach dem Schicksal der Jugend.

Darin gab es unter Eltern und Pädagogen keinen Zwiespalt.

Hier waren sich alle einig. — Sollte der durch die Kriegsfurie geschundene Volkskörper genesen, dann musste zuerst die Jugend gepflegt und gerüstet werden für die Zukunft. Und so gingen wir denn mehr oder weniger begeistert an's Werk. — Und wir alle, die wir zum Ueberfliessen erfüllt waren von Ideen und Hoffnungen, wir strömten all unsere aufgespeicherte Spannung, all unser Ungetanes, all unsere Fülle in die Aufgaben unseres Berufes oder unserer Berufung. Wir strömten aus all unsere Kraft in unsere neuen Bilder, die unsere eigenen Kinder waren, und strömten über all unsere Ueberfülle und neue Kraft auf die Jugend, die uns anvertraut wurde. Missverstanden und abgelehnt zuerst und zumeist von den Erwachsenen. Doch verstanden und getragen von der Begeisterung der Jugend, welche mit sicherem Instinkt fühlte, dass sie am Anfang einer neuen Zeit, bald sehr früh selber die Gestaltung ihres Schicksals in die Hand nehmen müsste, und dass sie eine grössere Verantwortung in solcher Not- und Sturmzeit tragen müsste als die Jugend normaler Zeiten. Die Jugend, welche immer klarer die kommenden Aufgaben sah und erkannte, dass das Leben von ihr mehr eigenes, selbständiges Denken, Arbeiten und Zielsetzen verlangte. —

Wie ein trockener Schwamm saugte diese von Entbehrung müde und ausgehungerte Jugend all unser Glühen, Hoffen, Glauben, Strömen in sich auf. — Was als Experiment so oft verspottet und bezweifelt ward von Müden, was uns oft selber mit banger Sorge erfüllte, was oft im langsamen Werden, in zaghaften Versuchen entstand, das ewig fortschreitende Leben, die Zeit half es klären und stützen. Waren es zuerst nur Wenige, die, den Sinn und die Aufgaben des neuen Jahrhunderts ahnend und die neue Form wollend, ihren Weg gingen fern den alten Methoden, die Zahl der Mitschaffenden wuchs, wie ein Fluss aus tausend und abertausend Quellen wächst und schwillt. - Einer trug den andern. — Und wir alle, Lehrende und Schüler, fühlten uns als Mitschaffende, Mitgestalter dieses Jahrhunderts; wir fühlten den lebendigen Puls einer neuen Zeit, die unsere Hoch-Zeit werden soll, einst, bald.

Wir wollen froh sein dieser neuen Zeit, dieser reichen wenn auch so harten Aufgaben, grade weil wir arbeiten, weil wir offenen Auges und Sinnes in unsere Zukunftsaufgaben hineinwachsen dürfen.

So fühlen wir eine Abkehr von der historischen Einstellung zum Leben als notwendig. —

Wir wollen zuerst Menschen der Gegenwart und Schaffende der Zukunft sein, dann Betrachter und Genießer der Vergangenheit. Nur

nicht immer Jahrhunderte zu alt und durch ewiges Rückwärtsschauen, Betrachten und Erklären der Vergangenheit an eigener Stosskraft und Erfindung gelähmt sein! — So betrachten wir den Zeichenunterricht als eine Lebensschule. Und er soll nicht mehr Zeichenunterricht heissen; denn wir wollen nicht nur Zeichnen lehren wie früher, als der Zeichenunterricht ein Anhängsel des naturwissenschaftlichen Unterrichts war. Auch soll er nicht Kunstunterricht heissen. Denn die grosse, freie Kunst kann nicht gelehrt werden. Kunst ist das ewig Neue, Geheimnisvolle, noch nicht Analysierte und Begriffene, das von stärkster Eigenpersönlichkeit Geschaffene und Geformte. Das Genie durchbricht alle Formeln, alle Methoden, alles Gewohnte, gibt neue Rätsel auf und zeigt neue Wege und Aufgaben. —

Nicht Zeichenunterricht! Nicht Kunstunterricht! Aber Gestaltungsunterricht und Werkunterricht! Er lehrt anschaulich denken, er lehrt uns bauen und konstruieren, er lehrt uns die elementaren Gesetze künstlerischer Gestaltung. — Er lehrt uns die Zusammenhänge der Künste mit dem Leben erkennen, und er bringt in uns alle Quellen zum Fliessen.

Und wenn wir dann nicht Kunst gestalten können, dann sind wir doch wach geworden für die Gesetze aller bildenden Künste und technischen Arbeit und wir werden wenigstens Basis und Hilfe sein für die Schaffenden. Die in handwerklicher und optisch künstlerischer Gestaltung gänzlich Unbegabten aber werden nach solchem Unterricht, der sie selbsttätig macht und mutig für die eigene Lebensarbeit, in ihrem Beruf ihren Mann stehen, in lebendigem Miterleben und Fördern der Künste. — Lieber wollen wir einfache Menschen sein, aber echt und freien Hauptes, als mit fremdem Geist geblähte. —

Wir wissen, dass die Vollkommenheit nur eine Sehnsucht, nie Erfüllung sein kann. Doch sie ist die Fahne auf höchstem Gipfel, der wir zustreben und deren Anblick uns Kraft für unseren arbeitsreichen Weg in unsere Zukunft hinein geben soll. —

Keine starre Methode beengt uns. Mit immer neuem Material versuchen wir immer neue Lösungen neuer Aufgaben aus möglichst vielen Arbeitsgebieten der Kunst. So findet jeder seine spezielle Begabung für irgend ein Arbeitsgebiet heraus, in welchem er es dann zu Höchstleistungen zu bringen trachtet. —

Der Lehrer für Gestaltung muss nicht nur Maler sein, sondern ebensogut die Gesetze der Baukunst, Plastik und Technik beherrschen. Wenn dann dem Gestaltungsunterricht der Raum im Stundenplan gegeben wird, der nötig ist, wird ein für den Lebenskampf gerüstetes Geschlecht sich sein 20. Jahrhundert formen wie ein Werkmeister sein Werkstück, ein Baumeister seinen Bau und ein Künstler sein Bild.

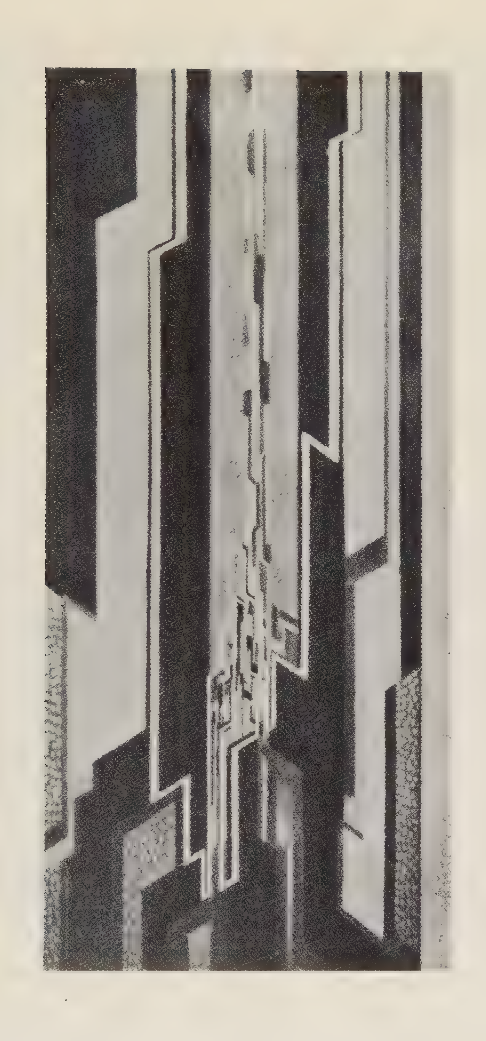
Kurt Liebmann

Rhythmen an Europa

Dem Sturm

Noch Flocken Blut im Scheitel
qualdornengekrönt
noch voller Schwärenaufwurf
Wurf auch Schleuder
voller Zackennester Schreie
flügelklirrend
noch kochend stampfend auch
hinpratzend
stemm
die Zehen
muskelklammernd
könnt ich dich aufwerfen Erde
umwühlen deine Feuer
aufwühlen
noch Muskelsturm in Schenkeln
hinstampfend Millionenstampf
Stampfkrieg Millionen
Wahnstampf Milliarden
Volkblut geschleudert
blutdampf
der Mensch
und
Du und Du
Eintausend
Blut und Blut
Neunhundert
Blut und Blut
Fluch
Vierzehn
hinstürzend noch
noch Knäuel Wahnen
Wirren Knäueln
wirr
schon aber
Dämmern Hellen
schreiten Menschen
Ahnen Tasten
junge Leiber strahlen
strahlen Stirnen Menschen
grüssen Stimmen
Gruss Europa
strahlt der Mensch
Mensch schreitet
tritt hervor
entstrahlt dem Blutbasalt Jahrtausend
schnellt und schreitet
wiegt
und
tanzt
der Mensch
und
tanzt
und
Pyramiden bäumen
springen blockgeschnitten Wolkenhäuser
Newyork
Steilwürfel
Trommeln und Schall
heult Totem Tabu
Dämonvogel entkreischt
schrill in die Luft
hornschlagend
schattet Europa
und
Tanzen Schreiten
tanzt der Mensch die Erde
reckt die Erde
Menschenheere
Heere Russland
Wogen Wolken
Menschen wogen
Tanzen Kreisen
kreist Tairoff die Sternenbühne
Spiel kreist Welten
steigen Chöre
Völkerchöre
steigen wachsen
donnern Zeiten
brechen Berge

Trommeln rollen
steigen Schatten
Menschenleiber
Zeiten stürzen
Leiber Griechen
Alpenleiber
Griechenleiber
unter Adlern
Griechenkörper gleissend
spielen Spiel
das Menschenspiel
und
Dröhnen Kratern
Kathedralen
stürmen
kratern Alpen
tosen brüllen
wälzen Fugen
Chöre
Menschenchöre
aufkelcht Berlin
kreist Drama Sturm
Der Sturm Der Sturm
wühlt Erde
Sternerde die Welt
und
lichtet
reckt Palucca
reckt und formt
strömt Körper
tanzt
und Sternentanz
Gemeinschaft
Sang symphonisch
Sterntanz
Rose
Berg
d'Arguto
Kindersang
die freien Strassen Plätze
blühen rauschen
winkt Paris Salute
Wien Karl Kraus
die Fackel Erde
blutet Erde
Steigen Dehnen
knospet Erde
bluten Blüten
neue Erde
der neue Mensch
DER MENSCH
und
Richten Wägen
Bauen Ordnen
Bahnen Hämmern
Wägen Klären
Lichten Richten
Weiten Schreiten
Strömen Tanzen
Tanzen Schreiten
Schreiten Ordnung
Siegen Lichten
Lichten Abendland Europa
Lichtland Morgen
Strahlen Dämmern
Herrschen Bauen
Blühen Fruchten
Ordnung herrscht der Mensch



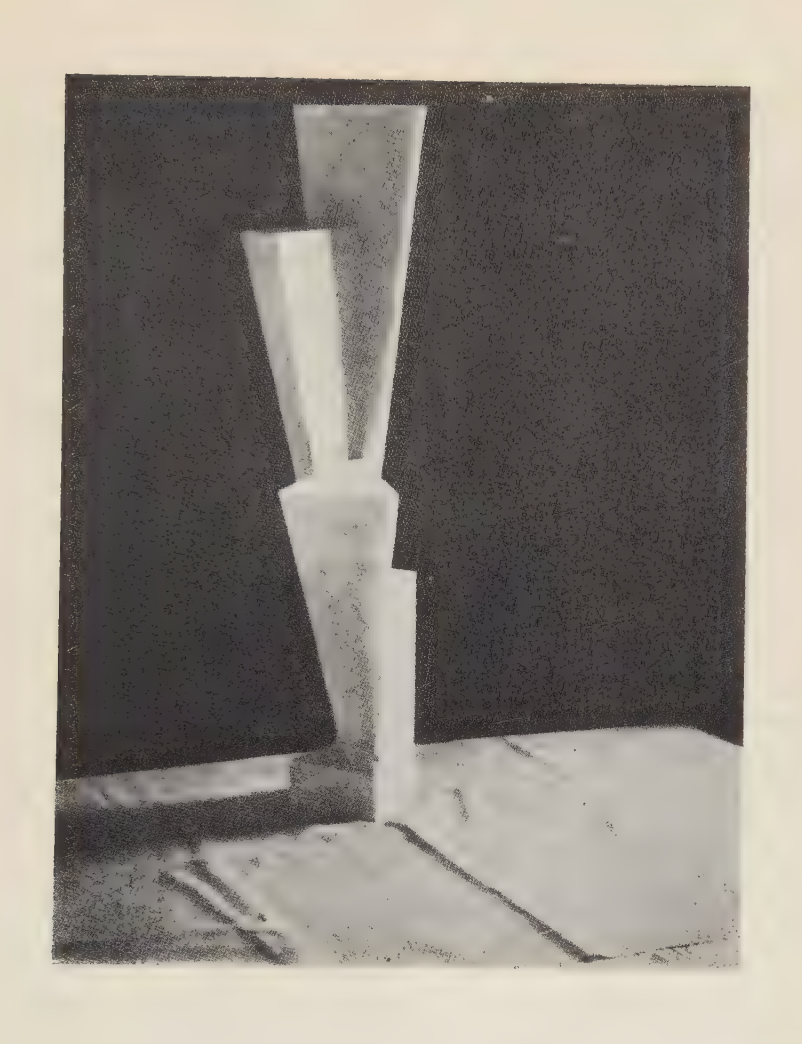
A. F. del Marle: Prélude

Kurt Schwitters

Die Märchen vom Paradiese

No. 5 „Der Pechvogel"

Es war aber ein kleines Mädchen, das hiess Marie. Und es wusste es niemand, ob sie eigentlich die berühmte Gold- oder die bekannte Pechmarie wäre. Darum vergoldete sie ihr Hahnepeterei golden an und setzte es gemäss den ältesten Traditionen aus dem ersten Hahnepetermärchen direkt an den Ofen auf eine lange Konservendose. Aber sie hatte kein Gras zum Unterlegen und darum nahm sie Holzwolle und malte sie grün an. Die anderen Kinder aber ärgerten sich, dass Marie ihr Ei vergoldet hatte und schütteten Pech darüber, dass es kohlpechrabenschwarz wurde. Die Holzwolle wurde auch schwarz, die Dose auch und das Ei war kaum mehr unter dem Pech zu erkennen. Das alles sah aus wie eine grosse Kuppel mit vielen runden Ecken dran. Als Marie das sah, sagte sie, dass sie sich kein bischen darüber ärgerte, denn sie ärgerte sich furchtbar. Sie sagte, sie wäre und bliebe darum doch die Goldmarie, und das Ei würde mit dem Pech am warmen Ofen eher noch eher auskommen, als später. Und zwar meinte sie, nach zwölf Tagen, statt nach dreizehn. Nun kamen alle Fliegen und setzten sich auf das Pech, weil sie es für Schokolade hielten, und blieben sitzen, weil sie festbackten und nicht wieder ab konnten. Die ganze Geschichte sah wie ein grosser Schokoladenpudding mit Fliegenrosinen aus. Marie aber hatte guten Mut, und alle Fliegen halfen ausbrüten. Und am zwölften Tage lud Marie alle Kinder zum Auskommen des Eis ein. Aber es kam kein Kind, weil alle wussten, dass Hahnepetereier erst nach dreizehn Tagen auskommen. Aber sie wussten verkehrt, denn am zwölften Tage kam Marie ihr Ei aus. Es klingelte nicht, es klapperte nicht, denn es war zuviel Pech dabei. Es glitschte nur, so wie wenn der Vater der Mutter einen Kuss gibt, weil der Vater einen Schnurbart hat, und die Mama sagt: „Aber nich son Nassen!" Und dabei glitschte aus dem Ei ein neugebackener Pechvogel aus. Der war kohlpechrabenschwarz anzusehen und verlor überall dicke Fäden Pech. Ihr meint wohl nur an einem Ende, aber nein, er verlor sie überall und immer. Denn darum war er ja ein Pechvogel. Ein guter Geschäftsmann hätte eine rentable Pechfabrik daraus machen können und wäre sicher Multimillionär geworden, aber die Mutter, die nichts vom Geschäft verstand, sah nur, dass ihre gute Stube 10 cm hoch voll Pech gelaufen war. Ausgerechnet die gute Stube! Marie aber stand auf einem Stuhl und fragte: „Ist das denn nicht einfach herrlich?" wie Kinder manchmal so dumm fragen können. Die Mutter kam jetzt vor Schreck garnicht erst mehr zum Schelten, sondern holte gleich die Hundelonge, um Marie damit beispiellos zu verhauen; aber in der Zwischenzeit war das Pech schon bis zur Stuhlhöhe zusammengeflossen, und Marie stand auf dem Tische und sagte: „Ich bin aber doch eine Goldmarie, wie könnt ich sonst so einen goldigen Pechvogel besitzen." Und im Grunde konnte ja die Marie auch nichts dazu, dass der Pechvogel in einem Fort weiterfloss, darum lachte sie sehr vergnügt. Der ganze Pechvogel kam ja nur davon, dass die anderen Kinder das Pech auf das vergoldete Ei geträufelt hatten. Aber inzwischen war das Pech schon bis an die Tischplatte gestiegen, und die Mutter, die nicht ins Zimmer hineinkonnte, war atemlos. Sie holte die Trittleiter und legte sie quer über das Pech, um



Alf Eggers: Plastik

den Vogel zu fangen, der so pechte und ihn ohne Frist an die Luft zu setzen. Aber die Leiter sank ein, und die gute Mutter wäre mit eingesunken und wie die Fliegen festgebackt, wenn sie versucht hätte, draufzutreten. Da machte Marie das Fenster auf, und der Vogel flog hinaus. Marie wollte darnach greifen, da backte sie daran fest und wurde mit hochgerissen.

Wohin der Pechvogel mit Marie flog, das wisst ihr schon, denn alle Hahnepetermärchen beginnen in der alten Welt und enden im Paradiese. Und nach einer langen ruhigen Luftreise landete der Pechvogel Marie auf jener Insel, auf der schon Pluvinel und Ungeflochten, Hahnemann und Hahnepeter sowie Ernst, der Paradiesvogel und Leuchtmücken, Lissitzky, Hans Arp, Breitenstätter, Paul Samson Körner, Stefan George, Alfred Kerr, Peter Röhl, Gropius, Moholy, Schlemmer, Werfel, Hugo von Hoffmannstal und Dr. Rudolf Blümner auf neuen Zuwachs aus Europa warteten. Das wusste Marie, und sie erstaunte, als sie statt dessen eine drollige Blumenetagère auf sich zu kommen sah. Und sie erschrak bis ins Mark, als diese Blumenetagère plötzlich zu sprechen begann:

Nie hat der Reiz der Farben
Halbblindem Blick gefrommt,
Im Paradies muss darben,
Wer nicht bekränzt schon kommt."

Marie schrie auf, als ob jemand sie in die Ferse hatte stechen wollen und wollte sofort wieder nach Hause. Aber da kam die Blumenetagère freundlich auf sie zu, lächelte wie ein Nilpferd und sprach: „Geliebtes Kind, weine nicht. Denn Du selbst hast die ganze Schuld an Deinem Elend." — „Was für Elend?" fragte Marie, „denn ich besitze doch meinen goldigen Pechvogel". — „O, Du Halbblinde," sagte das Nilpferd, „kommst Du nicht in Pech gehüllt? Solltest Du nicht lieber geschmückt mit Blumen gekommen sein wie eine Braut?" Marie aber verstand von alledem nichts, rein garnichts, und da sie es nicht wissen konnte, ob das Nilpferd es gut oder böse meinte, rannte sie davon und rief: „Onkel Ungeflochten, Onkel Pluvinel, wo seid Ihr?" — Indem Marie nun fortlief, sang die Blumenetagère weiter:

„Es giebt ein Mass zu lohnen
die Tugend und die Pflicht."

Und die Worte verhallten in der Ferne des brausenden Meeres. Und da kam auch schon Onkel Ungeflochten auf einem Lippizaner angeritten. Marie erkannte ihn gleich an seiner Nase und sagte: „Guten Tag, Onkel Ungeflochten, ich heiße Marie. Ich bin nämlich die Goldmarie, aber ich habe mich eben scheußlich erschrocken, dass dahier die Blumenetagère Beine hat und Singen kann. Und sie singt lauter Witze." — „Kindchen, erschreck Dich nicht so," sagte Onkel Ungeflochten, „das ist ja gar keine Blumenetagère, das ist doch nur ein ehemaliger Oberlehrer, was Du für eine Blumenetagère hältst. Der ist ganz harmlos. Das ist Onkel Gustav Pfizer, ein schwäbischer Dichter und zwar nach dem kleinen Meyer ein Bruder des Vorigen. Er ist geboren und gestorben, er ist auch Professor, hat Bulwer und Byron übersetzt und im Jahre 1840 „Dichtung epischer und episch-lyrischer Gattung" veröffentlicht. Der ist ganz harmlos." — „Ist denn das ein Onkel, ja warum tut denn der so?" „Das kannst Du noch nicht verstehen, mein Kind, aber der ist wirklich ganz harmlos. Wir haben alle viel Freude an ihm!" „Will denn der seine Blumen verkaufen, der Mann mit den Beinen?" „O nein, das darfst Du nicht tun, Kind, dann wird er sehr böse, nimm ihm



Marcel Janco: Tanzmotiv

ja keine Blume ab, aber sonst tut er Dir nichts. Denk mal, als der Dichter wurde, da hat er den Vers gedichtet: „Im Paradies muss darben, wer nicht bekränzt schon kommt." Und darum ist er hier im Paradies von oben bis unten bekränzt angekommen, weil er eine schreckliche Angst hatte, eventuell darben zu müssen. Aber der steht jetzt nichts aus, der darbt kein bischen." „Aber wozu hat der denn die Bretter dabei?" „Kindchen, da stellt er seine Blumen in Töpfen darauf. Weil er es sehr gut haben will, schleppt er eine große Menge Blumen mit sich herum, denn je mehr er mitschleppt, desto weniger darbt er." „Aber warum hat denn der Onkel Pfizer die Töpfe dabei?" — „Kindchen sonst sind doch die Blumen so schnell welk, er müsste sich sonst dauernd neue Kränze von abgeschnittenen Blumen winden, wenn er bei dieser trockenen Hitze hier im Paradiese stets propper aussehen wollte." — „Ja aber wie pflegt denn der seine Blumen?" „Sehr einfach, seine Schüler begiessen ihn alle paar Stunden." — „Ja aber Onkel Ungeflochten, hatte denn der das so gemeint mit seiner Blumenetagère, wie der das seinerzeit dichtete? Hat denn der nicht bloße Poesie machen wollen?" „Meine liebe Marie, hier im Paradiese gibt es keine blosse Poesie, hier im Paradiese muss man alles so tun, wie man es sagt. Darum sagen es auch alle Leute so, wie sie es meinen." — „Aber Onkel Ungeflochten, der redet doch in Bildern." — „I wo, Bilder gibt es nicht im Paradiese," sagte Onkel Ungeflochten. „Sei bloss froh Kind, dass es hier nicht auch noch Bilder gibt. Ich habe die Kunst wirklich satt. Weisst Du, und ich hoffe, dass ich doch noch einmal mit Getreide arbeiten kann. Dann kann ich mir wenigstens ein Reitpferd leisten. Darum sag ich immer zu Onkel Pluvinel: „Getreide ist eine solide Beschäftigung. Bei der Kunst kommt doch kein Reitpferd heraus. Ich hätte lieber 'ne Bar, oder wäre bei meinem Getreidehandel geblieben." — „Aber Onkel Ungeflochten, musst Du denn hier auch noch Geld verdienen?" — „Nein, Kind, das vergess ich ja immer wieder, Gott sei Dank nicht, denn ein Reitpferd hab ich hier sowieso." — Und da kam plötzlich Onkel Herwarth Walden mit dem Bubikopf und sagte: „Herr Pfizer, Ihre Poesie hoch in Ehren, denn ich interessiere mich lebhaft für Poesie, gleichsam immer schon; aber was Sie da schreiben, das sind für mich nur unbewiesene Aussagen. Versuchen Sie es nur einmal zu beweisen, dass gerade die Bekränzten nicht zu darben brauchen. Ich kann Ihnen nur soviel sagen, dass von meinen Sturmkünstlern mancher mit Ruhm bekränzt ist und hat doch gleichsam darben müssen." — „Jawohl," sagte Ungeflochten, „Walden hat nicht unrecht mit den unbewiesenen Behauptungen. Beweisen Sie erst mal." — Da sagte Onkel Pfizer: „Ich bin mein eigener Beweis, denn ich laufe hier wie ein Pfingstochse herum." — „Sie meinen wie ein Nilpferd," sagte Herr Geheimrat Ungeflochten, „aber das beweist darum doch nichts, denn wir darben hier alle nicht, Walden nicht, Pluvinel nicht, und ich erst recht nicht. Obgleich sich von uns keiner so mit Blumen seinen Anzug versaut hat, wie Sie. Entschuldigen Sie den harten Ausdruck, aber Ihr Aufzug beginnt mich allmählich anzuekeln. Reiten Sie lieber öfter einmal, da kommen Sie auf ganz andere Gedanken." — „O ja" sagten die Kinder, „Onkel Pfizer mit den Blumen, soll auf dem zahmen Esel reiten." — Aber nun wurde mit einem Male Onkel Ungeflochten böse, indem er sagte: „A propos, Herr Pfizer,

darben Sie ruhig mal ein paar Tage, denn das ist bedeutend vernünftiger, als Ihr verrückter Aufzug da. Dadá hoch in Ehren, ich bin wohl für Dadá, denn Dadá hat eine Zukunft. Aber Ihr blödsinniger Aufzug nicht." – Da nahm Walden Onkel Pfizer gleichsam in Schutz und sprach: „Sie wissen alle, dass ich gegen jede Halbheit kämpfe, aber das muss ich Onkel Pfizer lassen, er ist wenigstens konsequent, denn er führt seinen Blödsinn auch aus." — Aber warum lacht denn Onkel Walden so dabei?" fragte Marie. Da sagte Walden gleichsam: „Wenn man Literatur künstlerisch betrachtet, so entsteht der Humor, der insbesondere den Deutschen fehlt." — „Aber was tut denn Onkel Walden hier?" Da sagt Onkel Ungeflochten: „Der ist doch Vorstand der älteren Dichterabteilung geworden. Das ist die lustigste Abteilung in unserem Hause." Und plötzlich funkelte es im Dunkeln, und alle Kinder sagten: „Ah" und fragten, was denn das wieder wäre. Da sagte Onkel Pfizer: „Das ist doch Hugos Seele. Denkt Ihr denn etwa, dass ich der einzige Pfingstochse hier bin?" Und nun sagte gleichsam der Bürochef Walden: „Darf ich eben Hugo von Hoffmannstal zitieren: „Das Tal des Hofman lag nun im Dunkeln, und Hugos Seele konnte nun funkeln." — „O ja, Onkel Walden, zitiere noch mehr, der funkelnde Hugo gefällt uns zu sehr", sagte jetzt Hahnemann, die Hände in den Hosentaschen, und die ganze Kindergruppe wurde von dem funkelnden Hugo bald rot, bald grün beleuchtet, und eine eherne Stimme sagte dazwischen: „Nach ewigen ehernen grossen Gesetzen müssen wir alle unseres DaseinsKreise vollenden." Da sagte Walden: „Etsch, der Herr wird nämlich gerade heute 175 Jahre alt." Und plötzlich stand da so 'ne Wackelpuppe, in einem schwarzen Kasten und machte wie ein Metronom Taktack Taktack, Taktack, Taktack, Taktacktak". Das war der mit den ehernen Gesetzen nicht, aber der sah sehr spassig aus, und alle Kinder mussten schrecklich lachen.

Der wiegt sich und biegte sich aus seinem Kasten heraus und wieder hinein, und sein feierlicher Zylinderhut passte sehr feierlich zu der Pelerine, die er trug und zu die feierlichen Augen, die er immer feierlich nach oben drehte, wenn er feierlich dazu „tak" sagte, wenn sein feierlicher Stil feierlich an den feierlichen Kasten schlug. So was feierliches hatten die Kinder noch nicht gesehen. Und sie waren alle gerührt und lachten ganz fürchterlich und sagten: „Onkel Stefan, wackle noch ein bischen!"
Und da wackelte der Onkel auch eben nach links. Da sah er ganz drollig aus, überhaupt plötzlich ganz anders, gleichsam wie ein schlankes Bein, und auf einem Ständer wiegte sich, göttlich nackt, eine breite Brust, und wenn die an den Bein anstiess, ging es allemal: „Tak" das machte den Kindern einen höllischen Spass, und sie sagten: „Taktak, jühuh, ach bitte lieber Onkel Herwie, zitiere, zitiere wer das ist." Und Onkel Herwie zitierte:

„Ihr hobet Euch vom Boden auf im Takte,
„Die breite Brust gewiegt auf schlankem Beine"

„Aber was ist denn das für eine wackelige Nippesfigur, dieses Monstrum", sagten die Kinder. „Gleichsam Onkel Stefan George", sagte der Chef, „der dichtet die Ideale der Zeit in veredeltster Auffassung, wie Onkel Naumann sagte. Und nun ging Ernst hin und klatschte mit der Hand auf die nackte Brust von Onkel Stefan, weil ihm das Nackte gleichsam reizte. Die Kinder aber schrien: „Onkel Herwie ,Onkel Herwie, zitiere weiter, das geht so schön. Da sagte der Chef:

„Alle Mädchen erwarten wen,
„Jump Heidi, Jump Heida,
„Wenn die Bäume in Blüten stehn,
„Tralala trala.“ Die Kinder juchten alle mit. „Aber wer ist denn das Mädchen?“ – „Gleichsam der keusche Onkel Rainer Maria, der ist hier im Paradiese in seine Operettenform gleichsam umgegossen“, sagte der Chef. Und da kam das Mädchen auch schon heraus, gleichsam unter den Blütenbäumen weg, was der Onkel Pfizer wiederum sehr schade fand und hüpfte und lachte und sagte plötzlich, als wenn das so ein neckischer Einfall gewesen wäre:

„Auf einmal weiss ich viel von den Fontänen“. Die Kinder wussten nicht, wie sie das wohl gemeint haben konnte, jumpheidi, jumpheida, und welche Fontänen. Was weiss son Mädchen viel von den Fontänen, wenn se noch eben unterm Blütenbaum gestanden hat und hat da wen erwartet, aber das ist eben Operette man ahnt so was, und kein Mensch weiss recht wohin. Und die Bäume knieten sich richtig hinein in ihre Blüten, als Onkel Herwie weiter zitierte: „Die Häuser fallen hinter uns ins Knie.“ Und nun kam das Mädchen, die wo wen erwartet hatte, die, wo sich in die Blumen hineingekniet hatte, jumpheidi, jumpheida, die wo nun auf einmal was von den Fontänen weiss, auf Onkel Herwie zu und trat ihn auf seine Füsse. Und wenn der zur Seite ging, ging das Mädchen wieder da hin, und wenn der nun auf die andere Seite ging, dann ging das Mädchen wieder da hin, und wo der hinging, da ging se immer mit und sagte: „Ich geh doch immer auf Dich zu.“ Und da sagte der Professor Pfizer: „Sie ist nämlich ein Gottsucher.“ Und die Kinder mussten furchtbar lachen, und Onkel Herwie sagte: „Aua, nun hör endlich mal auf, mich immer auf meine Füsse zu treten, ich bin sowieso Dein Gott nicht, Du hast Dich geirrt.“ — Und die Kinder lachten aus vollem Halse und fanden das ganz wunderschön hier in der alten Poesieabteilung, wie Tante Rainer Maria den Onkel Herwie auf die Füsse immer gleichsam treten wollte. Aber da kam ihm eine grossartige Idee, und er sagte zu das Mädchen: „Sieh mal, wie der Kleine da hinten weint!“ Da war sie gerührt und ging auf den zu, und der sass da in die Ecke, gleichsam gekrümmt, gleichsam wie eine Jammergestalt und fasste mit beiden Händen einen mächtigen Bündel Plunder und weinte zum Herzzerreissen. Und alle Kinder weinten mit. Und Tante Rainer Maria weinte mit, und Onkel Walden sagte: „Das ist nämlich ein Expressionist, das ist nämlich der gute Onkel Werfel. Wein doch nicht, Onkel Werfelchen, Du hast doch noch einen schönen Ballen Plunder unter dem Arm!“

Aber der schluchzte und sagte: „Was wir hatten, ist nicht mehr zu halten, und am Ende bleibt uns nichts als weinen. Uchhu, uchhu, uchhu, uchhu!“ Und alle Kinder schluchtzten mit: „Uchhu, uchhu, uhchhu. uchhu, jumpheidi, jumpheida!“ Aber nun kam Tante Rainer Maria auf Werfelchen zu, indem sie sagte: „Nun komm ich aber auf Dir zu!“ und ging immer auf ihn zu. Der wollte sich aber nicht immer auf seine Hühneraugen treten lassen, darum liess er sein Bündel alte Wäsche fallen und sprang immer gleichsam hoch. Aber Tante Rainer Maria ging immer auf ihn zu, und jedes Mal, wenn sie auf seine Füsse treten wollte, sprang er hoch, und alle schmutzige Wäsche sprang mit hoch, und dazwischen hopsten Tante Rainer Maria und Onkel Werfelchen. Und sie sagte dabei immer zu ihm: „Jetzt komm ich aber auf Dir zu.“ Und er sagte: „Aua“, und schluchzte nur noch mehr.

„Uchhu, uchhu!“ Und Ernst rief: „Feste, immer feste die Mama hauen, dass se schreit!“ Und die Kinder lachten und riefen: „Jumpheidi, jumpheida!“ Und das Metronom hörte garnicht auf, tacktack zu sagen, und Onkel Pfizer ritt dabei rückwärts auf einem lahmen Esel, und Onkel Ungeflochten führte ihn an der Peitsche und knallte dabei mit der Longe. Und es war ein wunderbares Fest für die lieben Kinder.

Und mit einem Male pfiff Onkel Herwie auf den Fingern so laut, dass sich alle entsetzt nach ihm umsahen. Onkel Ungeflochten hörte auf, Onkel Gustav zu dressieren, Onkel Stephan wackelte nicht weiter, Tante Rainer Maria lief nicht mehr gegen den armen Onkel Werfel seine Füße, und Onkel Werfel setzte sich mitten in den Haufen Plunder, weil er nicht mehr stehen konnte, weil die Tante ihm die Füße so kaputt getreten hatte; und als alles stille geworden war, sagte Onkel Herwie in Versalien: „DIE ALTE ABTEILUNG POESIE WIRD NUN GESCHLOSSEN. Alle Kinder müssen sich in die neue Abteilung begeben, auch Ungeflochten und Pluvinel, und wer sonst nicht hierhergehört. Wer von den alten Dichtern Urlaub wünscht, hat sich auf dem Instanzenwege durch Onkel Stefan über Onkel Werfel an mich zu wenden. Habt Ihr das verstanden?“ - Da sagte Onkel Stefan:

„Du willst am Mauerbrunnen Wasser schöpfen
Und spielend in die kühlen Strahlen langen.“

„Wem soll ich eins langen?“ sagte Walden.

Da sagte Onkel Stefan:

„Dein feuchtes Auge küßte meine Seele“. Da sagte Walden: „Lieber Stefan George“ sagte er, „Nicht aus dem Sinn, nur aus den Sinnen kann Kunst gestaltet werden. Und da kannste wohl Recht mit Deinem feuchten Auge haben.“ Und indem er sich an die anderen wandte: „Ihr könnt Euch das alle merken, das mit dem Sinn und das mit den feuchten Augen.“ Die Kinder aber sagten alle: „Bitte lieber Onkel Herwie, lass uns doch noch wenigstens zehn Minuten in der alten Kitschabteilung bleiben, es ist hier doch so schön.“ Aber da nahm Onkel Pluvinel die Longe zur Hand und trieb sie alle hinaus, und Onkel Herwie schloss mit beiden Händen die Tür zu. Dichter dürfen nämlich nur auf Urlaub raus.

Nun hatten aber die Kinder noch einen kleinen Pechvogel, den Marie mitgebracht hatte. Und sie überlegten, was sie damit machen sollten. Da sagte Onkel Ungeflochten: „Kinder, wir wollen uns mal einen Spaß erlauben. Den Pechvogel kriegt der verrückte Onkel Pfizer, damit der sich desto besser zurichten kann. Onkel Herwie wurde gerufen und mußte dem Onkel Pfizer Urlaub geben. Man mußte einen Augenblick warten, weil der erst begossen werden musste. Mit einem Male kam er raus, indem er seine alte Melodie sang, gleichsam sein Leitmotiv: „Im Paradies muss darben, wer nicht bekränzt schon kommt!“ Worauf ihm die Kinder entgegenriefen: „Nie hat der Reiz der Farben halbblindem Blick gefrommt!“ — Und da sagte die kleine Marie zu ihm: „Lieber Onkel Pfizer, Dein Gedicht gefällt uns zu gut, und da hab ich nun son kleinen goldigen Pechvogel mitgebracht, und wir dachten, den wollten wir Dir verehren. Wenn Du dann einmal wieder pfizen willst, dann brauchst Du bloss mit Pech die Blumen festzubacken. Onkel Pfizer dankte ihr vielmals und sagte: „Danke schön. Das kommt mir nämlich gerade sehr gelegen, denn da ist bei uns gerade heute einer 175 Jahre alt geworden Der muss sowieso bekränzt werden, wenn er auch nicht zu darben braucht.“ Und da

holten sie den heraus. Und die Kinder sagten: „Onkel Wolfgang, wir wollen Dich jetzt pfizen.“ Und wie die nun den Pechvogel holten und den guten unschuldigen Onkel Wolfgang mit Pech beträufeln wollten, da sagte der: „Kinder, laßt doch den Unfug sein. Ich bin nun schon 175 Jahre alt geworden und habe nach ewigen ehernen Gesetzen meines Daseins Kreise vollendet.“ So erreichte es Onkel Wolfgang durch Geistesgegenwart, daß er nicht gepfizt wurde.

Frisieren geht über studieren.

Die moderne Siedlung

Vortrag von Architekt Adolf Loos - Paris

Meine verehrten Anwesenden!

Ich werde über Siedlung sprechen. Ich weiß nicht, ob sich das ganz mit dem deckt, was Sie unter Siedlung verstehen. Was ich zu sehen bekommen habe, waren außerordentlich schöne Bürgerhäuser; was ich aber heute zu sagen habe, gilt der *Wohnung des Arbeiters,* der an die Fabrik gebunden ist.

In den 60er Jahren gab es einen menschenfreundlichen Arzt in Leipzig: David Schreber. Er fand, daß es den Kindern der arbeitenden Klassen sehr schlecht ging, und er meinte, die Eltern müßten sich zusammentun, vielleicht 10 bis 20 Familien und müßten einen kleinen Rasenplatz außerhalb der Stadt mieten. Es sollte ein Kinderspielplatz sein, und die Eltern müßten um den Platz herum Hütten bauen, wo sie am Abend nach getaner Arbeit zusammensitzen könnten, ohne in den entsetzlichen Quartieren des Elends ihre Abende zubringen zu müssen, ohne daß der Mann von der Familie weggetrieben wird und seine Abende im Wirtshaus verbringt. Das wurde getan. Nun, was geschah? Der Vater nahm den Spaten in die Hand, stach in diesen Rasenplatz hinein, zerstörte die Spielgelegenheit seiner Kinder und hat irgend etwas angebaut, Gemüse, oder einen Baum gepflanzt, aus einer, wenn Sie wollen, rein teuflischen Freude an der Zerstörung. Er war so gemein, seinen Kindern den Spielplatz wegzunehmen. Da muß man sich fragen, von welchen merkwürdigen Dämonen dieser Mann getrieben wurde.

Jede menschliche Arbeit besteht aus zwei Teilen. Nicht jede — ich habe falsch angefangen — aber die meiste menschliche Arbeit besteht aus zwei Teilen: Aus der Zerstörung und aus dem Aufbau. Und je größer der Anteil der Zerstörung ist, wenn gar die menschliche Arbeit nur aus der Zerstörung besteht, dann ist es wirkliche menschliche, natürliche, edle Arbeit. Der Begriff des Gentlemans ist nicht anders zu erklären. Ein Gentleman ist derjenige Mensch, der nur mit Hilfe der Zerstörung Arbeit leistet. Der Gentleman rekrutiert sich aus dem Bauernstand. Der Bauer leistet nur zerstörende Arbeit. Wenn die Arbeit noch so niedrig ist, wenn die Arbeit die gemeinste, die ordinärste Arbeit ist: eine Gloriole strahlt um den Menschen, der diese gemeine, ordinäre Arbeit leistet. Der Mann im Bergwerk, der von der Sonne abgeschlossen ist und die niedrigste Arbeit verrichtet, er nimmt den Spaten und gewinnt von der Mutter Natur Stück auf Stück, ob es nun Erz, Salz oder Kohle ist. Besonders in der deutschen Dichtkunst ist der Bergmann unter allen übrigen Ständen geadelt. Die Franzosen haben diesen poetischen Nimbus nicht in ihrer Dichtkunst. Als aber Jean Jaurès sein Ehrengrab im Pantheon in Paris bekam — zufälligerweise bin ich dabei gewesen —, da holten die Leute — Jaurès stammte aus einem Bergarbeiterdistrikt — Bergarbeiter aus seiner Heimat. Hunderte von ihnen trugen den Riesenkatafalk von der Deputiertenkammer über den ganzen Boulevard St. Germain hinüber zum Pantheon. Es war ein Katafalk von vielleicht 10 Meter Höhe, in einer Größe wie dieser Saal hier. Die Bergarbeiter trugen den Katafalk, kein Pferd war zu sehen. Die Leute gerieten in Raserei ob dieser merkwürdigen Prozession. Es war wohl einer der größten und schönsten

Volksausbrüche, die es gab: Die Luft war erfüllt von dem Geschrei der Millionen Pariser, die da riefen: „Nieder mit dem Krieg!" Aber es waren Bergarbeiter, und keine Schneider und Schuhmacher.

Der Bauer, aus dem sich der Adel rekrutiert, fügt der Erde Wunden zu mit seinem Spaten oder mit seinem Pflug; er sät, indem er verschleudert, und er erntet mit Hilfe der ewigen Natur, ohne als Aufbauer etwas dabei zu tun mit Sichel und Sense. Wer von Ihnen hätte noch nicht zugesehen, wie einer mäht, und es hätte ihn nicht die Lust ergriffen, auch eine Sense in die Hand zu nehmen und für gar kein Entgelt mähen zu helfen. Wer hätte nicht die Lust empfunden, einen Spaten in die Hand zu nehmen und hineinzustechen, oder einem Straßenkehrer den Besen aus der Hand zu nehmen und selbst wegzukehren? Wen hätte nicht die Lust ergriffen, irgend etwas zu demolieren? Der Maurer — ein Beruf, dem auch ich ordnungsmäßig durch Freibrief angehöre — hat nur dann schöne Tage, wenn er die Spitzhacke einhaken und mit voller Kraft zutreten darf, um zu zerstören. Wenn es 12 Uhr pfeift oder geläutet wird, dann legt der Maurer den Ziegel, den er in der Hand hat, wieder zurück, aber der Mann, der die Spitzhacke eingehauen hat, kann von keinem Zuruf seiner Kameraden davon abgehalten werden. Die andern sind schon in der Kantine beim Essen, aber er muß noch dort bleiben, bis das Stück Mauer seiner Kraft gewichen ist. Der Schneider nimmt die Schere und schneidet zu. Das ist der edle Teil seiner Arbeit, der menschliche Teil seiner Arbeit. Nach dem Zuschneiden des Stoffes kommt die unangenehme, mühevolle, antimenschliche Arbeit, das Aufbauen, das Nähen. Wir wissen, daß es heute Zuschneider und Näher gibt. Der Zuschneider hat dank seiner zerstörenden Arbeit eine gesellschaftliche Position, der Mann, der mit gekreuzten Beinen auf dem Schneidertisch sitzt und nur näht, hat sie nicht. Was habe ich beschrieben? Den Anfang der Arbeitsteilung. Durch diese werden ganze Klassen von Menschen verurteilt, nur aufbauende Arbeit zu leisten. Diese Menschen werden geistig und seelisch zugrunde gehen müssen.

Der Vater, der den Kindern ihren Spielplatz zerstörte, war von dem Drang erfüllt, den Menschen in sich zu retten.

Nun ist es wohl natürlich, daß man dem Schrebergärtner die Möglichkeit gibt, in möglichster Nähe des Gartens zu wohnen, d. h. daß man ihm die Möglichkeit gibt, dort sein Wohnhaus zu bauen. Ich komme dadurch zu einer merkwürdigen Forderung. Nicht jeder Arbeiter hat das Recht, Haus und Garten zu besitzen, sondern nur derjenige, der den Drang dazu hat, diesen Garten zu bebauen. Sie werden vielleicht einwenden, warum ich so streng bin und meine, daß ein Arbeiter nicht auch einen kleinen Luxusgarten besitzen soll, in dem Rosen stehen und Rasenflächen. Ich würde mich gegen den modernen Geist versündigen, wenn ich nicht dagegen auftreten würde. Rousseau, der modernste Mensch des 18. Jahrhunderts, beschreibt in seinem Erziehungsroman „Emilie", wie die Jugend von heute – also vor 150 Jahren — erzogen werden soll. Dieser Knabe Emil bekommt einen Lehrer, der ihn erzieht auf die modernste Art und Weise. Uns mutet eine solche Erziehungsweise lächerlich an, weil es nach modernen Begriffen unmöglich ist, jedem Knaben einen Hofmeister zu geben. Kinder sollen in einer Schule unterrichtet werden, und wer seine Kinder außerhalb der Schule unterrichten läßt durch eine Einzelperson oder vielleicht 2, 3 oder 4 Personen

zu gleicher Zeit, versündigt sich gegen den modernen Geist. Der moderne Geist ist ein sozialer Geist, und der unmoderne Geist ist ein antisozialer Geist. Ganz genau so kann die Freude an der Natur nicht vom einzelnen Besitzer des Gartens gelöst werden. Wir sind nicht imstande, jedem einzelnen Menschen einen Garten oder Baum zuzuweisen. Genau so, wie die Kinder in die Schule zu gehen haben, hat sich der Mensch an der freien Natur zu erfreuen. Er hat in einen gemeinschaftlichen Park, in eine gemeinschaftliche Baumschule zu gehen. Daher ist der Besitz des Einzelgartens antisozial. Das sind Worte, die eine Zuhörerschaft von heute nicht ganz begreifen wird, die aber in 50 bis 60 Jahren so allgemein sein werden, daß man gar nicht darüber spricht. Wer Revolutionen vermeiden will, wie ich, wer Evolutionist ist, soll ständig daran denken: Der einzelne Besitz eines Gartens muß aufreizend wirken, und wer da nicht Schritt hält, ist für jede kommende Revolution oder Krieg verantwortlich.

Nun sagte ich, daß nur diejenigen Menschen einen Garten besitzen sollen, die ihn bebauen wollen, also die Schrebergärtner. Der Schrebergärtner ist glücklich, er hat etwas, das die entsetzlich aufreibende Arbeit wieder in Ordnung bringt. Er wird geistig und seelisch wieder zum Menschen gemacht. Im andern Fall verroht er. Nicht alle Menschen können einen Schrebergarten besitzen oder bebauen. Es gibt viele Berufe, die den Menschen von der Gartenstadt ausschließen. Ein Feinmechaniker darf nicht einen Spaten in die Hand nehmen, er ruiniert seine Hand; ein Violinspieler darf nicht einen Spaten in die Hand nehmen, er ruiniert seine Hand. Viele geistige Berufe sind nicht dazu geeignet. Ich habe daher als Chefarchitekt des Siedlungsamts der Stadt Wien die Forderung aufgestellt, daß nur derjenige ein Haus besitzen darf, der Jahre hindurch gezeigt hat, daß er imstande ist, einen Garten zu bebauen. Denn dazu bereit sind alle, aber wenn es dazu kommt, so bleiben nur wenige bei der Stange. Wer aber freiwillig über den Achtstundentag hinaus sich verpflichtet, Nahrung zu schaffen, dem soll die Möglichkeit geboten werden, sich ein Haus zu errichten. Nicht aus öffentlichen Mitteln soll er es erhalten, weil es keine Schmarotzer geben darf in der menschlichen Gesellschaft. Ich bin der Meinung, daß der Gärtner wohl, wenn man die Finanzfrage mit bereinigen helfen will, einen Baugrund und Boden mit Hilfe öffentlichen Geldes zu bekommen hat, aber das Haus selbst zu erwerben hat. Damit werde ich sofort in Kollision mit der sozialdemokratischen Partei kommen, die keine Hausherren züchten will, was mir aber vollkommen gleichgültig ist, denn ich bin kein Parteimann.

Nun bin ich überdies der Meinung: Wenn es nun zweierlei Menschen der arbeitenden Klasse gibt, solche, die einen Teil ihres Wochengeldes auf den Markt zu tragen haben, um das Gemüse einzukaufen, und wieder andere, die mit Hilfe ihrer Arbeit, die Lust und Freude macht, dieses Geld ersparen, dann ist wieder ein Ausgleich zu schaffen, d. h. diese Leute sollen das Haus selbst bauen, bezahlen und sich verpflichten, diese Ersparnisse auf die Ausgestaltung des Gartens zu verwenden.

Wie soll dieses Siedlungshaus aussehen?

Wir wollen vom Garten ausgehen. Der Garten ist das Primäre, das Haus ist das Sekundäre. Der Garten wird natürlich der modernste Garten sein. Er muß möglichst klein sein, 200 qm sind wohl das Äußerste, was ein Siedler bebauen kann. Wenn der Garten nur 150 qm groß ist, um so besser, denn je größer der Garten, desto un-

rationeller und unmoderner werden die Methoden sein, mit denen der Mann ihn bearbeitet; je kleiner der Garten, desto wirtschaftlicher und moderner wird er ihn bearbeiten. Der große Garten ist der Feind jeden Fortschritts im Gartenbau. Einwendungen der Siedler, wie: „Ja, ich brauche Gras für meine Ziege, ich brauche Kartoffeln", darf es nicht geben. Gras hat der Mann einzukaufen. Auch Kartoffeln hat der Mann zu kaufen, denn die Kartoffel erfordert für ihre Ernte ein ganzes Jahr, und dann gibt es natürlich keine mehrmaligen Jahresernten im Siedlergarten. Je rationeller bebaut wird, desto häufiger wird geerntet. Wir müssen es in unserem Klima auf 10–14 Ernten im Jahre bringen, und Sie können sich wohl vorstellen, welche gewaltige Arbeit das erfordert. Vom Klima und von der Erde, vom Terrain selbst ist der Siedler nicht abhängig. Das große Wort des großen gärtnerischen Reformators L e b e r e c h t M i g g e in Bremen lautet: „Boden und Klima bereitet sich der Gärtner selbst." Das ist ein merkwürdiges paradoxes Wort. Aber was den Boden anbelangt, so wird es Ihnen selbstverständlich klar sein, daß der Boden, der da vorliegt, für Gartenzwecke nicht ohne weiteres verwendet werden kann, daß erst im Laufe der Jahre durch ununterbrochene Düngung und Hineinbringung von neuer Erde und Humus der Boden nutzbar gemacht wird. Denken Sie nur daran, daß die Pariser Gärtner wegen der Vergrößerung der Stadt ununterbrochen ihre Gärten nach außen verlegen müssen, und alles, was sie an Reichtum besitzen, das ist ihr Boden. Auf Wagen geladen, nehmen sie ihn daher bei der Übersiedlung mit. Fürst K r o p o t k i n hat den Humus in die Mühle führen, dort mahlen lassen und wieder zurück in den Garten gebracht.

Aber das Klima! Wir wissen, daß der größte Feind des Gartens die Sonne ist. Die Sonne hat schon viel Unheil angestiftet. Die herrlichsten, paradiesisch schönsten Gegenden der Welt, zwischen Euphrat und Tigris, hinüber bis nach Syrien, Ägypten, der ganze Norden von Afrika, sind der Sonne zum Opfer gefallen. Es ist unfruchtbares Land geworden. Aber die Araber wußten Mittel dagegen. Überall dort, wo Gartenkultur, jahrtausende alte Gartenkultur im Orient ist, haben sie Mauern um die Gärten gestellt, um den Wind und die Sonnenstrahlen abzuhalten.

Wie macht das unser Siedler? Er wird, wenn das sein Grundstück ist, eine solche Mauer um den Garten bauen (s. Abb. 1).

Jede Hausfrau weiß, daß die Wäsche rasch trocknet, wenn es Wind gibt. Gerade aber das rasche Trocknen kann der Gärtner nicht brauchen. Wir wollen feuchte Wärme im Garten haben. Und nun soll die Sonne hineinscheinen und diese Wärmestrahlen sollen vom Wind nicht weggetragen werden. Je rascher der Boden austrocknet, desto mehr vervielfacht sich die Arbeit. Der Boden soll immer feucht sein, damit die Mikroben des Bodens immer lebensfähig sind, denn die Mikroben sind es, die unablässig arbeiten, den Boden zu zerkleinern. Sie sind die Mühle des Fürsten K r o p o t k i n. Und nun verlangt M i g g e, daß um 12 Uhr mittags die Sonnenstrahlen den Garten voll beleuchten, daß es während dieser Zeit, wenn die Sonne am höchsten steht, in keinem Garten Schatten gibt. Dadurch erreichen wir ein gleiches Sonnenlicht für alle. Es folgt daraus, daß die Gärten alle von Norden nach Süden gerichtet sein müssen, und daß demnach ein Garten geographisch von Norden nach Süden liegen muß (s. Abb. 2).

Nun steht die Sonne im Süden. Um 12 Uhr mittags gibt es nur sonnige Gärten. Dann

gibt es Mauern rechts und links. Für den Fall, daß zwei Siedler bezüglich der Mauerumfriedigung ihre Gärten zusammenlegen, so hat der eine Siedler morgens volle Westsonne, der andere Siedler volle Ostsonne auf seiner Mauer, am Abend umgekehrt. Diese Mauern werden mit Spalierobst bepflanzt. Bäume hat es überhaupt im Garten nicht zu geben. Der Baum ist ein unsoziales Wesen. Er gibt nicht den Schatten demjenigen, der ihn haben will, sondern gewöhnlich dem Nachbar. Ein Baum im Garten ist ein Unglück, eine Ursache von Zank und Streit. Außerdem weigert sich ein Deutscher, einen Baum zu fällen; der Deutsche ist kein Amerikaner, der den Baum fällt, wenn sein Erträgnis nachläßt. Wenn Sie heute an Leipzig vorüberfahren, so werden Sie zahlreiche Schrebergärten sehen: Ein wildes Buschwerk von Obstbäumen, fast ohne Ertrag. Das sind keine Gärten mehr, die Leute haben gar nichts davon. Sie besuchen den Garten höchstens zur Pflaumen- oder Äpfelernte und damit ist der Schrebergarten erledigt. Es fällt keinem mehr ein, einen solchen Garten im Laufe des Jahres zu betreten. Es ist Dickicht. Daher darf kein Baum gepflanzt werden außer Spalierobst.

Für den Fall, daß der Bebauungsplan nicht nur aus Straßen bestehen kann, die scharf von Osten nach Westen gehen, dann soll trotzdem der Garten von Norden nach Süden gerichtet sein. Die Häuser stehen daher nach der Straßenseite wie die Zähne einer Säge (s. Abb. 3).

Das Siedlerhaus hat vom Garten aus entworfen zu werden, denn vergessen wir nicht: Der Garten ist das Primäre, das Haus das Sekundäre.

Fragen wir zuerst, welche Räume ein Haus haben muß.

Vor allen anderen einen Abort mit Dungverwertung. Ein Wasserklosett darf es im Siedlungshaus nicht geben, denn der Dünger, die Abfallstoffe des ganzen Hauses samt den menschlichen Fäkalien sind notwendig für die Bodenbereitung. Da ist es wichtig, daß man eine Art Tonnensystem oder Kübelsystem hat, auf keinen Fall eine große Düngergrube. Das darf es nicht geben, das wäre sehr antisozial. Wenn eine solche Grube nur alle halbe Jahre einmal ausgeleert wird, dann können Sie sich vorstellen, welch gewaltiger Gestank da entsteht, den nicht nur der eigene Grubenbesitzer, sondern die ganze Siedlung zu ertragen hat. Wenn ein jeder Siedler von einem Tag zum andern, der eine heute, der andere morgen, diese Grube entleert, dann kommt die arme Siedlung aus dem Gestank nicht heraus. Der Kübel ist täglich auf den ersten Komposthaufen zu entleeren und umzuschaufeln. Eine solche Möglichkeit macht die ganze Siedlung geruchlos. Es sind drei Komposthaufen anzulegen. Der Komposthaufen soll, wenn er mit allen Abfallstoffen vermischt ist, ein Jahr daliegen, um ganz durchgären zu können. Es darf nicht der Kübel auf das arme Gemüse gebracht werden. Das riecht man besonders bei dem Blumenkohl sehr stark. – Dieser Abort darf daher auf keinen Fall innerhalb des Hauses angeordnet werden. Es gibt noch kein deutsches, aber ein englisches Gesetz, das verbietet, daß der Abort vom Hausinnern betreten werden kann. Er kann im Grundriß des Hauses liegen, aber die Türe muß ins Freie führen. Wenn man den Weg zum Abort mit Hilfe eines Regendachs oder eines Vorbaus im 1. Stock regensicher macht, um so besser für die Hausbewohner. Die Angst, daß man sich erkältet und andere so schöne städtische Dinge, sind hier lächerlich. 80 Prozent der Einwohner Amerikas gehen auf diese Art

und Weise auf den Abort. Das sind Gegenden, in denen es sehr kalt ist und wo die Menschen noch eine natürlich geordnete Lebensweise haben. Die Möglichkeit, mit Hilfe einer Kanalisation die wertvollsten Düngemittel, die der Siedler produziert, wegzuschaffen, muß verboten werden. Wir müssen so weit kommen wie die Japaner, die sich für eine Einladung zu einem Essen dadurch revanchieren, daß sie den Abort des Gastgebers benützen.

Nun ordne ich gegen den Hof noch einen offenen Schuppen für Werkzeuge und Geräte an. Ich brauche einen Stall für einige Tiere, Kaninchen, die ein jeder Siedler halten soll, weil sie ökonomisch sind und sehr viele Abfälle der Gemüse verzehren, die sonst verloren gingen und für Hühner. Die Hühner müssen einen eigenen drahtumfriedeten Auslauf haben, so groß als möglich.

Man darf und kann daher nicht direkt aus dem Hause in den Garten treten, sondern in einen Wirtschaftshof, wo diese Dinge rechts und links angeordnet sind. Der Garten selbst beginnt mit einem Arbeitsplatz, an welchem – an die Mauer angelehnt – die Komposthaufen liegen. Ein Arbeitstisch und die für verschiedene Gemüse verschiedenen Gartenerdenbehälter vervollständigen den Arbeitsplatz. Nach dem Hause zu wird der Wirtschaftshof, durch einen zwei Stufen erhöhten, teilweise gedeckten Arbeitsplatz für die Hausfrau abgeschlossen. Diese Veranda muß von der Spülküche betreten werden können. Diese Spülküche, die ich Spüle nenne, ist eine merkwürdig moderne Sache. Ihre Bezeichnung besagt, daß in ihr nicht gekocht, sondern nur alle vorbereitenden und nacharbeitenden Beschäftigungen, die das Kochen und die Wirtschaft erfordern, vorgenommen werden, daß im Wohnraum selbst gekocht wird. Nun schneide ich die große Frage an: Küche oder Wohnküche. Ich will gleich von vornherein sagen, daß ich für die Wohnküche bin aus rein evolutionistischen modernen Gesichtspunkten heraus, die da lauten:

Als erster Einspruch gegen die Wohnküche wird gesagt, wir wollen ein Zimmer haben, in dem es nicht stinkt. Auf die Frage, woher der Gestank käme, sagt man mir: vom Kochen. Nun wäre es ja schließlich für die Ernährung der Menschen sehr gut, wenn man so kochen würde, daß es nicht stinkt. Tatsächlich kann in allen Räumen, in denen gekocht und gegessen wird in irgend einer Art und Weise gekocht werden, daß es nicht stinkt. Ich sehe garnicht ein, warum die Speisen stinken, einen unangenehmen Geruch haben müssen. In vornehmen Haushaltungen wird mehr bei Tisch gekocht als in gewöhnlichen Haushaltungen. Das ganze Frühstück wird bei Tisch zubereitet. Mit Hilfe eines Spirituskochers oder eines elektrischen Kochers wird eine Eierspeise gemacht, Schinken und Eier, es wird ein Beefsteak zubereitet – lauter Dinge, die einen angenehmen Geruch haben. Blumenkohl oder Kraut, auf den noch tags zuvor ein Nachttopf entleert wurde, hat es nicht zu geben. Immer mehr und mehr wird die Kochgelegenheit in die großen Speisesäle verlegt, große Restaurants wurden gebaut, in denen ein großer Rotisseur vorhanden ist, wo die Köche vor dem Publikum hantieren, und man zusehen kann wie gekocht wird. Je mehr solche Speisehäuser gebaut werden, desto stärkeren Zulauf haben sie. Die Leute freut es zuzusehen, und eines schönen Tages wird in jedem Bürgerhaus die Küche auch das Speisezimmer sein. In Frankreich gibt es schon eine ganze Menge Leute, die ein Speisezimmer mit Kochgelegenheit haben. Poiret, der moderne Damenschneider, hat sich auch eines bauen lassen. Ich selbst baue in Paris in mehreren Häusern Rotisseure

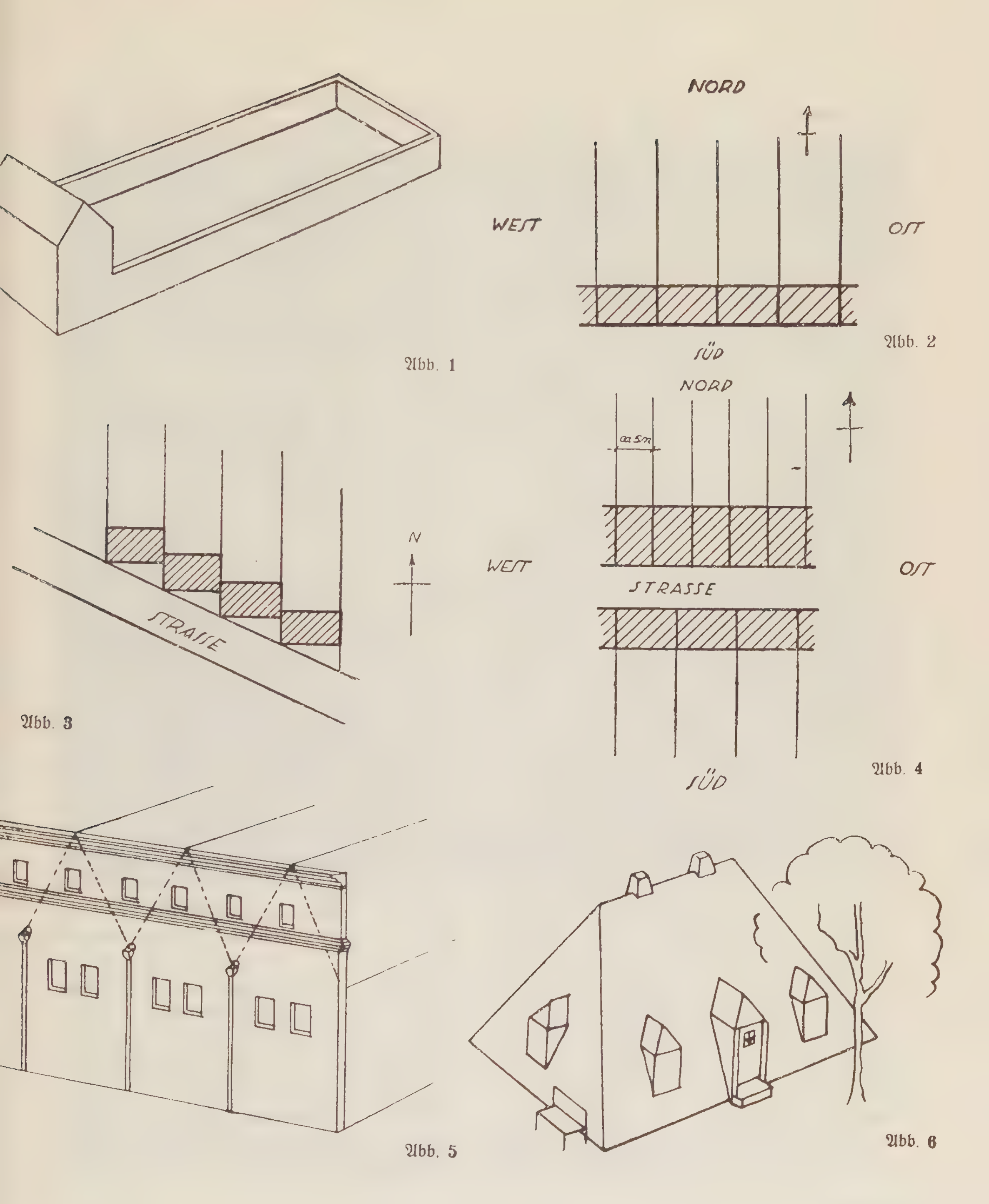


Abb. 1

Abb. 2

Abb. 3

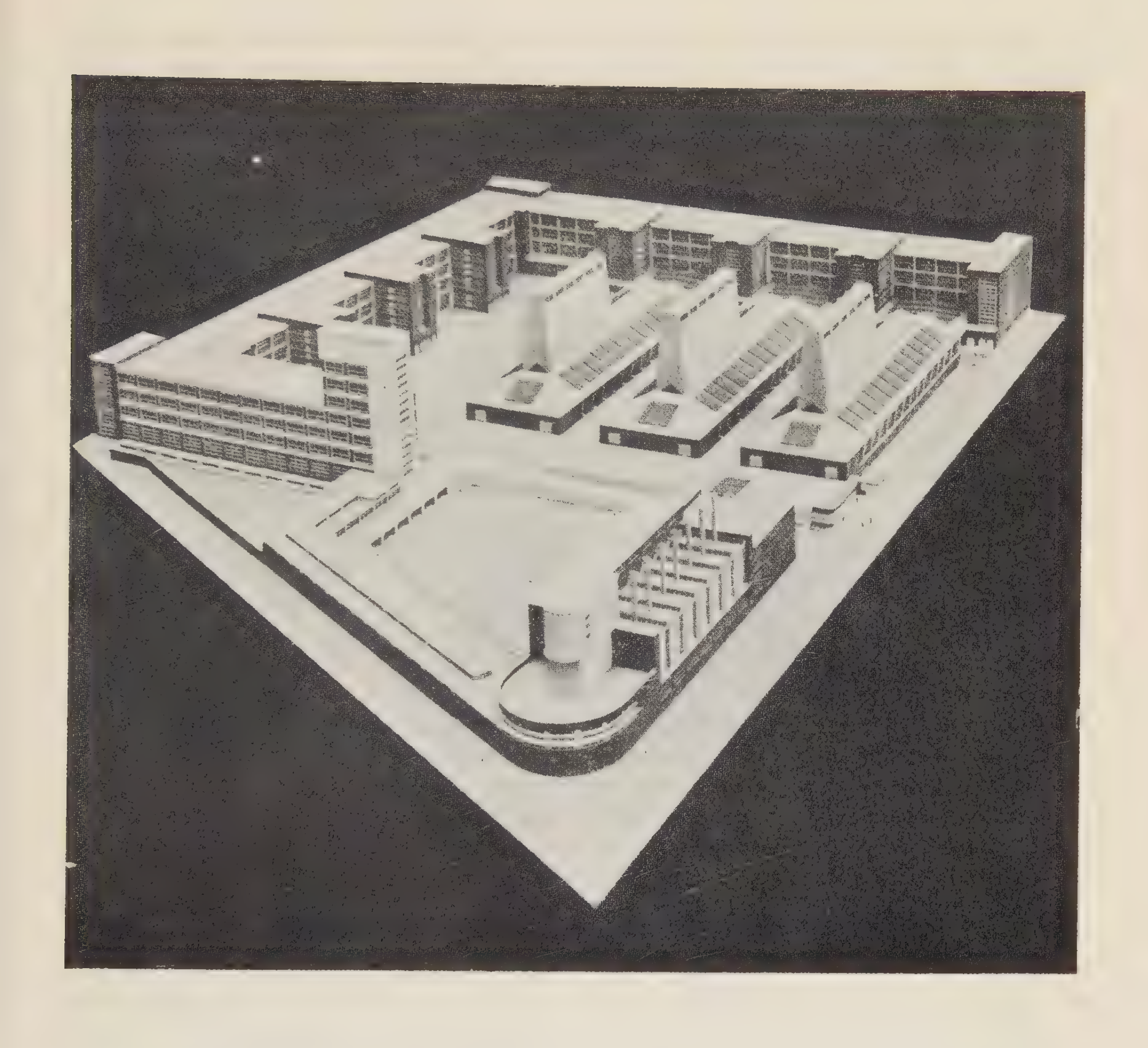
Abb. 4

Abb. 5

Abb. 6

ein, große Kamine, wo alle Speisen usw. gebraten werden. Diejenigen Speisen, die lange Vorbereitungen brauchen, werden aus der Küche auf den Tisch gebracht. In vornehmen Speisehäusern wird ein Tisch herangezogen, das Spiritusfeuer brennt und es wird gekocht und gebraten. Alles mögliche wird bei Tisch gemacht; es ist eine Freude zuzusehen. Wie gesagt, je vornehmer wieder gespeist wird, desto mehr wird bei Tisch gekocht. Ich frage mich, warum der Proletarier von dieser schönen Sache ausgeschlossen sein soll? Vor 1000 Jahren hat jeder Deutsche in der Küche gegessen. Das ganze Weihnachtsfest spielte sich in der Küche ab, sie war der schönste und geeignetste Raum. So geschieht es heute noch auf englischen Herrensitzen. Man denke nur an die klassische Beschreibung des Weihnachtsfestes in den „Pickwikiern". Man weiß es sehr gut, warum die Kinder sich am allerliebsten in der Küche aufhalten. Das Feuer ist etwas Schönes. Die Wärme des Feuers durchdringt den Raum und das Haus, es geht nichts an Wärme verloren. Es ist eine Heizquelle, die das ganze Haus durchwärmt, und das Feuer ist, wie es sein soll, der Mittelpunkt des Hauses. Der Engländer sitzt gerne beim Feuer, und da ist es wieder die Freude an der Zerstörung, die den Engländer dazu lockt, sich zum Kamin zu setzen und zuzusehen, wie Stück für Stück des Holzes verbrennt. Daher baue ich die Wohnküche, die die Hausfrau entlastet, und ihr einen stärkeren Anteil an der Wohnung gibt, als wenn sie die Zeit des Kochens in der Küche verbringen muß. Die Spüle dient für die Vorbereitung und Nacharbeit. Man wird nicht immer, wenn man das Haus vom Garten her betritt, die Türe nach der Spüle hinter sich zumachen. In der warmen Jahreszeit werden die Küchenarbeiten im Freien geschehen und die Türe wird weit offen stehen, vielleicht Tag und Nacht. Daher ist es unbedingt notwendig, daß die Spülküche nach dem Garten zu liegt. Was erfordert dies? Die Spülküche braucht nicht nach Süden zu liegen, ich brauche den Platz nach Süden für die Wohnküche. Daher wird ein Haus an der Nordseite der Straße am besten so zu bauen sein, daß die Wohnküche nach Süden gerichtet ist, die Spüle dagegen nach dem Garten, also nach Norden. Dies ist auf alle Fälle praktisch.

Aber auch auf der anderen Seite der Straße ist zu bebauen. Da zeigt es sich, daß der Mann, der den Bebauungsplan zu machen hat, aus analogen Gründen diese Seite breiter halten muß. Denn hier liegt die Straße im Norden, der Garten im Süden. Es muß Licht und Sonne in den Wohnraum kommen und die Spüle muß nach dem Garten gerichtet sein. Daher ist für denjenigen, der einen Bebauungsplan zu machen hat, folgendes von Wichtigkeit: Die Parzelle nördlich der Straße braucht nur 5 m breit zu sein, während die Parzellen südlich der Straße so breit sein müssen, um sowohl die Spüle als das Wohnzimmer nebeneinander beherbergen können (s. Abb. 4). Für den Architekten ist damit schon gesagt, daß im einen Fall (nördlich der Straße) die Balkenlage von Brandmauer zu Brandmauer reicht. Die Balkenlänge ist in Deutschland, wie ich glaube, 5 m, so daß man keinen Holzverschnitt hat. Im andern Fall legt man die Balken entweder von Außenmauer zu Außenmauer oder man benützt ebenfalls die Brandmauern und macht je einen Unterzug in der Mitte zwischen den Brandmauern als Auflager. Das ist nun einmal eine totsichere Sache. Man kann sich viel Arbeit und Nachdenken mit dieser einen einfachen Überlegung ersparen.



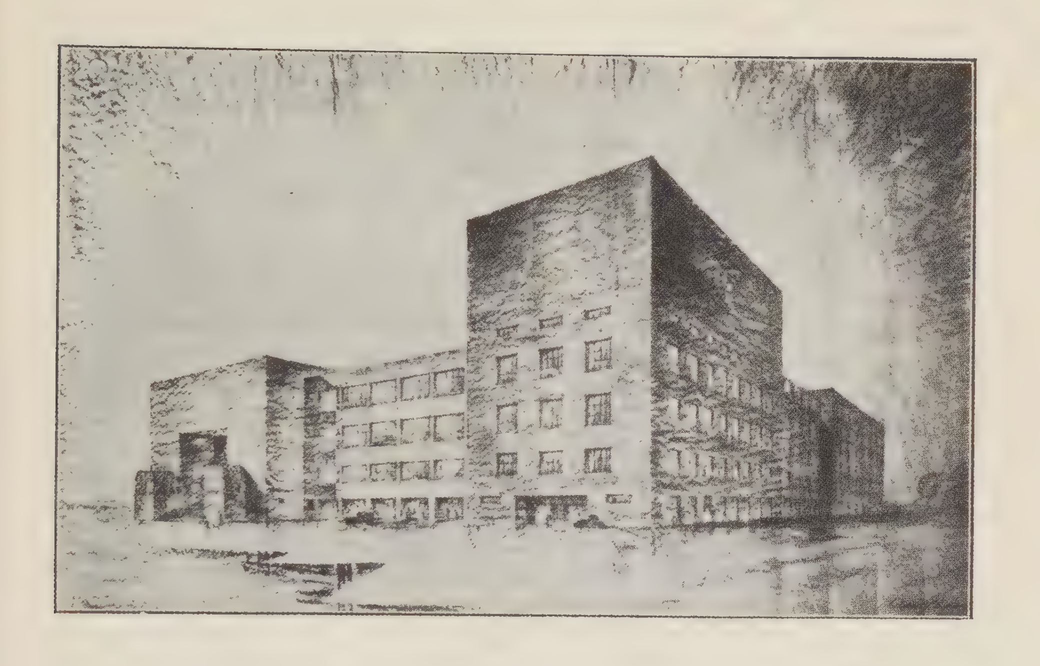
Erich Mendelsohn: Fabrik in Leningrad

Also: Wir haben zuerst den Abort, dann den Schuppen und den Stall. Wir haben die Spüle und wir haben einen Wohnraum, und nicht zu vergessen, und nicht zu vergessen, eine möglichst große Speisekammer. Außerdem haben wir einen Eingang von der Straße. Damit haben wir das Erdgeschoß erledigt. Einen Keller hat es nicht zu geben, er ist völlig überflüssig und verteuert ein Haus bedeutend. Das hat die Erfahrung gezeigt. Aber es hat überhaupt keinen Keller zu geben. Der Keller ist eine mittelalterliche Einrichtung. Die Leute glauben immer, die Kohlen befinden sich dann am besten aufgehoben, wenn sie im Keller liegen, ebenso die Kartoffeln.

Wenn ich an die Räume denke, in denen man schläft, so muß ich sagen, daß das Schlafen und das Wohnen voneinander getrennt werden muß. Es darf keine Mischung zwischen Wohnen und Schlafen geben. Das Schlafen soll so untergeordnet als möglich behandelt werden, in den kleinsten und niedrigsten Räumen. Es darf niemals die Leute dazu verführen, im Schlafzimmer zu wohnen. Im Schlafzimmer ziehe ich mich aus, lege mich ins Bett, schlafe, stehe wieder auf und ziehe mich an. Damit ist das Schlafzimmer erledigt und im Laufe des Tages nicht mehr zu betreten. Diese Mischung von Wohnen und Schlafen ist in Deutschland und Oesterreich üblich. Es kommt bei uns sogar vor, daß das Speisezimmer Doppeltüren hat, die weit geöffnet sind und uns den Blick ins Schlafzimmer mit zwei Doppelbetten gestatten. In Amerika lebt kein Mensch so niedrig, so elend, so gemein, daß aus seinem Schlafraum eine Türe in ein Wohnzimmer gehen würde.

In England kommt es vereinzelt noch vor in ganz alten Häusern, aber so alte Häuser gibt es in Amerika nicht. An und für sich soll ein Schlafzimmer niemals einen Kontakt haben mit einem anderen. Jedes Schlafzimmer soll sein wie ein Hotelzimmer. In England haben die Kinder ein eigenes Schlafzimmer, während bei uns die Eltern behaupten, sie müßten in das Schlafzimmer der Kinder hineinsehen können. Das ist falsch. Der deutsche Charakter würde gestärkt, die Kinder würden selbständiger werden, wenn sie von frühester Kindheit an allein schlafen dürften. Es ist gar nicht notwendig, daß sie nachts beobachtet werden.

Es besteht also die Notwendigkeit, im obersten Stock drei Räume errichten zu können, die den Eltern, den Knaben und den Mädchen als getrennte Schlafzimmer dienen. Wenn nun die Familie so zusammengesetzt sein sollte, daß das nicht notwendig ist, nun dann werden eben die Schlafzimmer größer sein. Aber man kann nie sagen: Ja, wir haben nur Buben, oder, wir haben nur Mädchen; es kann doch ein Familienzuwachs stattfinden. Aber auch da muß sich das Siedlungshaus für alle späteren Möglichkeiten eignen. Zwischenwände brauchen nicht gleich errichtet zu werden. Das Zimmer wird daher anfangs größer sein, aber wenn die Kinder ein gewisses Alter erreichen, dann werden die Eltern daran denken, eine Abteilungswand zu machen. Daher seien die Räume in diesem obersten Stock so eingeteilt, daß die Mauern mit den übrigen im unteren Stock gar nichts zu tun haben brauchen. Die Abteilung kann auch mit Hilfe von Schränken gemacht werden. Es ist auch nicht notwendig, daß gleich Türen eingehängt werden, es genügt vielleicht im Anfang ein Vorhang, wie überhaupt ein Haus nach und nach entstehen soll. Es ist ganz falsch, einen Siedler in ein fix und fertig eingerichtetes Haus hineinzusetzen, und sich die Möbel von einem Architekten



Adolf Loos: Industrie-Ausstellungsgebäude für Tien-Tsin / China

zeichnen zu lassen, sondern man hat im Gegenteil die Möbel nach und nach anzuschaffen. Das Haus sei niemals fertig, es soll immer die Möglichkeit da sein, etwas weiteres dazuzugeben. In meinem Buche, das in Paris in deutscher Sprache nach dem Kriege erschienen ist, steht die Geschichte vom „armen reichen Mann", die ich im Jahre 1900 geschrieben habe, in der ich ein Haus beschreibe, das vom Architekten eingerichtet worden ist, in dem nichts mehr zu kaufen war, weil schon alles fix und fertig dastand. So sei es in diesen Häusern nicht. Ich bin nicht dafür, daß einem jungen Ehepaar, das noch keine Kinder oder Kinder in jugendlichstem Alter hat, diese obersten Räume vollständig eingerichtet zur Verfügung gestellt werden. Der Architekt hat mit punktierten Linien die verschiedenen Möglichkeiten der Einteilung vorzuzeichnen. Man bringt vorerst an die Fensternischen, Türen usw. Vorhänge an, um später das hineinzubauen, was notwendig ist. Zu diesem Zwecke sind die Decken so stark zu konstruieren, daß sie die Last dieser nachfolgenden Trennungsmauern aushalten.

Nun, wie gelange ich zu diesen Räumen? Da ist nun wieder eine Frage: Soll dieses obere Stockwerk von der Straße aus zugänglich sein oder soll man zuerst den Wohnraum betreten, die Wohnküche und von der Wohnküche in das obere Stockwerk gelangen. Ich habe mich für das letzte entschieden. Ich halte es für falsch, von der Straße durch gesonderten Vorraum in die Schlafräume gelangen zu können wie es in Deutschland üblich ist. Die Verführung, die oberen Räume zu vermieten, ist zu groß. Wenn aber der betreffende Mieter durch den gemeinschaftlichen Wohnraum gehen muß, hat man die Entscheidung über die Vermietung für den Besitzer erleichtert. Er will keinen Fremden in seinem Zimmer haben. Nun kommt noch etwas anderes dazu. Wenn ich die Stiege im Wohnraum anordne, also in der Art einer Halle, so gewinne ich einen großen Luftraum. Die Heizung der oberen Räume wird auf diese Art und Weise bewerkstelligt, daß knapp vor dem Schlafengehen, die Türen im oberen Stockwerk geöffnet werden und die Wärme jetzt in diese Räume hineinzieht und sie erwärmt, was ja in jeder Mietwohnung vor dem Schlafengehen gemacht wird. Nun kann ich mich eine halbe Stunde später vom Familientisch trennen und kann in den warmen Raum hinaufgehen, ohne daß eine eigene Heizung notwendig ist. Dadurch wird das Familienleben gehoben. Sie kennen ja alle diese Fragen und auch der reichste Mittelstand hat das während des Krieges mitgemacht : soll man noch Kohlenachlegen oder nicht? Wenn es 9 oder 10 Uhr abends geworden, da hat man im Hinblick auf die Kohlenrechnung sich gesagt: es verlohnt sich nicht mehr und man hat gefroren. Wenn man dagegen weiß, daß die Wärme des Wohnraumes die ganze Nacht hindurch wirkend in die übrigen Wohnräume sich verteilt, nichts verloren geht, wird man heizen solange es notwendig ist, weil man ein gemütliches Familienleben sich schaffen und bis zur letzten Minute in der Familie beisammen bleiben kann. Diese Beobachtung kann man leicht machen.

Vor allem anderen seien die Decken des Wohnraumes nicht zu dick. Es ist nicht notwendig, daß die Balkendecke mit einer Schuttschicht belegt wird; die Wärme, die entweichen könnte, kommt dem Schlafzimmer, der Familie selbst zugute. Man könnte vielleicht behaupten, man leiste durch das Fehlen einer Schutt- oder Lehmschicht einer Feuersgefahr Vorschub. Wenn ein Haus

anfängt zu brennen, dann brennt es einfach durch. Da ist nichts zu machen. Wenn es brennt und die Flamme so stark ist, daß die Deckenbalken ergriffen werden. dann ist nichts mehr zu machen. Wenn nun eine Decke aus Balken besteht mit darübergenagelten Brettern, die vielleicht drei Zentimeter dick sind, und man dadurch unten hört, wenn jemand im oberen Stockwerk geht, so freut man sich und sagt sich, das ist der Vater, der zu Bett geht oder aufsteht. Was ist da Schlimmes dabei.

Diese kleinen Beobachtungen, die ich Ihnen heute mitgeteilt habe, werden vielleicht für manchen Architekten, der nicht gerade offensiv einer anderen Meinung ist, die Arbeit erleichtern können. Mehr habe ich nicht beabsichtigt.

1. Hat das Haus auch ein Badezimmer?

Ich bin auf solche Details nicht eingegangen. Ich bin der Meinung, daß ein Baderaum eine etwas zu teure Sache ist. Das Baden soll in der Spüle bewerkstelligt werden. In der Spülküche soll ein Waschtrog mit Deckel sein, in dem die Familienmitglieder auch baden können. Der Deckel soll als Küchentisch benutzt werden können. Auf diese Art und Weise kann in jedem Haus eine billige Badegelegenheit geschaffen werden. Wohl wäre es aber möglich, im Flur des oberen Stockwerks ein Wasserbecken einzurichten, daß man sich dort mit kaltem und warmem Wasser waschen kann.

2. Flaches oder geneigtes Dach?

Man muß sich da zuerst die Frage vorlegen: Warum haben wir das geneigte Dach? Manche Leute glauben, es wäre eine Frage der Romantik und der Ästhetik. Aber dem ist nicht so. Jedes Bedachungsmaterial verlangt einen ganz bestimmten Winkel. Jeder Baukundige weiß, daß je nach dem Material der Bedachung der Dachwinkel ermittelt wird.

Wir hatten kein anderes Mittel, uns gegen Regen, Schnee und Sturm zu schützen, als mit Hilfe von kleinen Platten, die entweder aus Schiefer oder Ton oder Holz angefertigt werden. Das Schönste wäre natürlich, man würde ein Bedachungsmaterial haben, das aus einem Stück bestünde. Dieses Bedachungsmaterial brauchte nur einen Neigungswinkel, der notwendig ist, um das Wasser auf natürliche Art und Weise ablaufen zu lassen. Nach dem großen Brand von Hamburg wurde vom Hamburger Senat ein Preisausschreiben für ein feuersicheres Bedachungsmaterial erlassen, das von der ganzen Welt beschickt wurde. Da kam auch ein Handelsmann namens Häusler aus Hirschberg in Schlesien, der als Nichtbausachverständiger ein Projekt einschickte: eine Riesenplatte, so groß wie die ganze Bedachung, aus einem Stück gefertigt, das Holzzementdach. Und dieses Holzzementdach ist wohl die größte Erfindung im Bauwesen seit Jahrtausenden geworden. Aber dieser Mann aus Hirschberg in Schlesien fand ein undankbares Geschlecht. Es war ein Geschlecht der Romantiker, die der Meinung waren, im Dache offenbare sich die ganze Schönheit des Hauses. Je steiler ein Dach, desto schöner. Das Dach wurde auf einmal zu einer Sache der Ästhetik, zu einer Sache der Ästhetik der Mitte des 19. Jahrhunderts. Denn hätten die Bautechniker, die Baumeister und Architekten in dem Jahre, in dem die Renaissance ins Leben trat, das horizontale Dach machen können, dann wäre es ein Triumph für diesen einfachen Handelsmann in Schlesien geworden. Was haben die Leute nicht alles getan? Ein Kampf zwischen Winkel und horizontaler Linie wurde geführt.

In Österreich baute man überall Renaissancefassaden, die flache Dächer vortäuschten; es war nur eine Attrappe, denn es waren steile Giebeldächer dahinter. Diese Fenster im obersten Stock waren falsch; hie und da gab es ein Giebelfenster (s. Abb. 5). Hätte man damals das Holzzementdach gehabt!

Holzzementdächer, die in den vierziger Jahren gemacht wurden, funktionieren ohne Reparatur genau so, wie damals. Beim Holzzementdach gibt es überhaupt keine Reparatur. Wenn in Bauhandbüchern Holzzementdächer verworfen sind, so denken die Verfasser an jene falsch verlegten Dächer. Das Wichtigste ist, zu wissen, daß man eine Plache über die ganze Dachschale spannen muß, die in keiner Verbindung mit der Holzschalung ist; denn das Holz arbeitet unter der Dürre oder unter der Feuchtigkeit, es zieht sich zusammen oder es treibt auseinander. Davon muß natürlich diese neu angefertigte Plache völlig unabhängig gemacht werden. Unter dieser Dachhaut muß das Holz arbeiten können. Wenn aber das Dach fest an das Holz anklebt, was durch eine fehlerhafte Manipulation möglich ist, dann wird es natürlich reißen und nicht mehr reparaturfähig sein. Man sieht irgendwo Feuchtigkeit eindringen, aber dort, wo diese sichtbar wird, ist das Loch nicht. Es ist ganz wo anders. Denn inzwischen hat der Regen dem Holz entlang seinen Weg genommen und tritt dann ganz irgendwo anders heraus. Das kann man nicht reparieren. Sie können unmöglich mit dem Mikroskop dort arbeiten und die Öffnung finden. Deshalb ist es besser, ein fehlerhaftes Holzzementdach vollständig abzureißen und durch ein neues zu ersetzen, denn es ist in der Herstellung billig. Aber es ermöglicht eine horizontale Fläche des Daches, es ermöglicht etwas, was die Geschichte seit Jahrtausenden gesucht hat: einen Raum im obersten Stockwerk, der aus vertikal-horizontalen Flächen besteht. Die Siedler sagen: „Wir brauchen das Dach, denn wir haben Heu und müssen es unterbringen." Beruhigt euch! Dem Heu ist es ganz egal, ob es in einem solchen Raum oder in einem anderen Raum liegt. Es ist hirnverbrannt, aber die Leute sagen, ja, da könnten wir auf billige Weise noch ein Stockwerk unterbringen. Aber ist es wirklich so billig? Wer würde beim Bau eines einstockigen Hauses mit dem Dach beginnen? Es kommt doch so billig! Das habe ich aber noch nie gesehen, daß ein Haus so ausgesehen hat (s. Abb. 6).

3. Wo soll der Bauer seinen Apfelwein unterbringen?

Das ist eine sehr wichtige Sache. Der französische Bauer hat auch einen eigenen Raum dafür, aber es ist kein Keller. Der einfachste französische Mann hat ein Faß mit Wein, das einen eigenen kleinen Raum im Erdgeschoß hat. Dieses Faß wird im Laufe von einem oder zwei Jahren verbraucht. Der einfachste französische Mann in Frankreich bezieht keinen Flaschenwein. In Frankreich wird der Wein nicht an einem kühlen Orte aufbewahrt. Allerdings ist er gegoren. Wie man sich nun das Gärenlassen des Weines vorstellt, ist eine Sache des sozialen Zusammenarbeitens der Siedler. Wohl können alle zusammen einen Keller haben, und eine Siedlung sollte wirklich diese soziale Zusammenarbeit ermöglichen. Migge geht weiter, er verlangt in der Kompostbereitung gemeinschaftliche Einrichtungen. Ich bin der Meinung, daß dies heute noch nicht durchzuführen ist, weil die Belieferung zu verschieden ist. Aber ich mache Sie darauf aufmerksam, daß der Bauer mit der Zeit auch sozial denken wird, mehr als er es

heute tut. Es werden französische, es werden schweizerische Verhältnisse eintreten. Am besten kann man das soziale Gefühl des Bauern daran erkennen, ob er Käse erzeugt. Käse kann man nicht allein erzeugen, Käse muß in Gemeinschaft erzeugt werden. In Bayern gibt es sehr große Käsereien, in denen gemeinschaftlich Käse erzeugt wird. Wo kein Käse erzeugt wird, bekommt die überschüssige Milch das Schwein, und das ist Verschwendung, die nicht sein soll. Allerdings gibt es dann eine ganze Menge Speck von den ausgewachsenen Schweinen. Alle diese Sachen sind eine Folge der fehlenden Käsereien. Also es kann auch die Herstellung des Apfelweins in einer solchen gemeinschaftlichen Art bewerkstelligt und nachher das Faß im Erdgeschoß untergebracht werden.

Ich habe vergessen zu sagen, daß außerhalb der Spüle noch die Speisekammer ganz besonders groß sein muß, viel größer als in der Stadt. Wenn die Siedler ihren Plan gebracht haben, und ich fand eine zu kleine Speisekammer, so haben sie den Plan zurückbekommen. Sie kann übertrieben groß sein.

4. Wie werden die vorgetragenen Anforderungen in Mehrfamilienhäusern erfüllt?

Ich habe bis jetzt nur ein Mehrfamilienhaus gezeichnet, das aber von der Gemeinde Wien nicht angenommen wurde. Ich habe darin nur Wohnungen, die sich in zwei Stockwerken befinden. Das ist keine Erfindung von mir. Die Engländer und die Amerikaner haben Mietswohnungen, die sich in zwei Stockwerken innerhalb eines zehn oder zwanzig Stock hohen Gebäudes zusammensetzen. Die Leute legen großen Wert darauf, nicht ihre Wohnräume neben dem Schlafzimmer zu haben, sie wollen die Zimmer durch Treppen getrennt haben. Sie bilden sich ein, sie hätten ein eigenes Haus. Das Wertgefühl des Menschen wird dadurch gehoben. Dadurch verstehen wir erst, warum sich der Engländer und der Amerikaner vor dem Abendessen umzieht. Er kann sich einfach nicht umziehen, wenn er nicht die verschiedenen Stockwerke besitzt. Wenn ich im Hotel eines Kurortes einquartiert bin, dann ziehe ich mich ganz leicht zum Abendessen um, weil ich im zweiten, dritten oder vierten Stock wohne. Ich warte, bis der Gong ertönt oder ich halte mich in der Halle auf, bis zum Essen gerufen wird. Das ist eine kolossale Erleichterung, sich umzukleiden. Aber ich würde in einer solchen Wohnung, wo das Speisezimmer mit Flügeltüren in das Schlafzimmer geht, nicht das Gefühl haben, mich umkleiden zu können. Es ist ganz gut zu verstehen, wenn ein Engländer, der in Zentralafrika reist, um sechs Uhr abends den Smoking anzieht und sich damit zu Tische setzt. Ich habe früher von einem Baumeister gehört, der in Australien zu tun hatte, daß er in der Wildnis von Familien eingeladen wurde und sehr erschrocken war, als die Herren des Abends im Smoking und die Damen in Balltoilette erschienen. Man sagte ihm, das müssen wir machen, das ist das einzige, das uns hier noch mit der Kultur verbindet. Es war einfach das Bedürfnis dieser Leute, dadurch zum Ausdruck zu bringen, daß sie zu den gebildeten Menschen gehören. Ich halte es für sehr wichtig, daß auch der Arbeiter sich für das Abendessen umzieht, besonders der manuell Arbeitende braucht diese Psyche des Umziehens viel mehr, als der Mann, der im Büro sitzt. Dieser wird sich die Hände waschen, und das wird genügen. Der Siedler, der den ganzen Tag über in Holzschuhen

im Garten herumgeht, wird die Schuhe wechseln, wenn er das Haus verläßt, und in dem Moment, wo er ins Haus tritt wird er die Schuhe auch ausziehen, besonders am Abend. Das macht ein jeder Engländer, selbst wenn er sich nicht umzieht. Er zieht die Schuhe, in denen er den Tag über herumgelaufen ist, aus und zieht Hausschuhe an, auch zum Frack.

So denke ich mir diese Wohnungen aus zwei Stockwerken mit einem Eingang von der Straße. Die Ergänzung meines Planes muß dann etwas sein, das wie ein Terrassenhaus aussieht, mit einer Stiege, die im Freien liegt und von der aus man auf die verschiedenen Terrassen kommen kann. Man kann diese Terrassen auch Hochstraße nennen mit einem eigenen Eingang, mit einer eigenen Laube, wo man sich des Abends in freier Luft, auf der Hochstraße sitzend, aufhalten kann. Die Kinder spielen auf der Terrasse, ohne Gefahr, von einem Automobil usw. überfahren zu werden. Das war meine Idee, denn ich bin davon ausgegangen, daß man so häufig in der Zeitung liest, daß unbewachte Kinder, die von ihren in der Arbeit befindlichen Eltern verlassen werden mußten — das sind die Allerärmsten unter den Armen – vom Lufthunger getrieben, hinaufgestiegen sind auf das Fensterbrett und auf die Straße oder in den Hof gefallen sind. Das ist ein schreckliches Los für die Kleinsten der Kleinen. Ihnen wird durch diese gesicherte und ruhige Terrassenstraße die Möglichkeit gegeben sein, den ganzen Tag über im Freien zuzubringen in der Nähe des Hauses und unter dem Schutz der Nachbarn. Und auf diese Art und Weise dachte ich, für die Kinder zu sorgen.

Amtliche Kunst

Also nun weiß man, nun weiß jeder Mann über die Lage der europäischen Kunst Bescheid. Die Lage ist, noch dazu in der Universität Berlin durch Geheimrat Professor Waetzoldt in eine bestimmte Stellung gebracht worden. Die Sitzung zur Stellung der Lage veranstaltete der Bund für Kunstausstellungen in der Schule. Die ganz große Presse teilt mit, daß der Geheimrat sehr interessant, sehr klar gesprochen habe, „man hatte das bestimmte Empfinden, daß er sich schon seit langem mit größter Intensität auch in das Wesen und die Ziele der modernen Kunstbewegung vertieft hat." Das hat die ganz große Presse bekanntlich nicht getan. Sie hat es daher leicht, bei Geheimräten das bestimmte Empfinden von Tiefenvorsehung zu bekommen. Der Geheimrat sagt, er wolle weder schmähen noch verherrlichen, er wolle nur versuchen, zu zeigen, wie er die Dinge in der Kunst sähe. Also eine durchaus subjektive Angelegenheit. Es mag für den Bund interessant sein, zu hören, wie ein Geheimrat die Dinge in der Kunst sieht, auch ohne Kunst zu sehen. Der Geheimrat vertieft sich, indem er feststellt, wenn man solche Versuche mache, nämlich Dinge in der Kunst zu sehen, müsse man sich hüten, gewisse stylistische Erscheinungen der deutschen Kunst zu überschätzen. Der Geheimrat geht direkt an die gewissen Dinge der Kunst heran: „Der Expressionismus ist eine spezifisch deutsche Angelegenheit, die man auch draußen im Ausland nicht anders beurteilt. Den Expressionismus identifiziert man draußen mit dem Bolschewismus, dem Anarchismus. Das ganze Deutschland, so urteilt man dort, spiegele sich eben in den Formgebungen seiner Kunst wieder. Und Deutschlands Schicksal sei in diesen Dingen nur mit dem Italiens und Rußlands verwandt. Heute aber geht die gesamte Kunst Europas durch eine Krisis, die Kurve des Spiels biegt um und wir erleben das Glück, selber mitzumachen, wie ein Spiel wird." Schade, daß der Geheimrat die letzten zwanzig Jahre verschlafen hat. Er hätte schon lange das Glück erlebt, selber mitzumachen. Offenbar hat er sich erst jetzt vertieft. Früher hatte er nur das bestimmte Empfinden gehabt. Als ihm vor vier Jahren ein schwedischer Sammler den Katalog von dreißig Bildern seiner expressionistischen Privatsammlung schickte, dankte der Geheimrat ihm herzlich und bedauerte lebhaft in diesem Brief, daß es in Deutschland keine Sammler expressionistischer Kunst gäbe. Hätte der Geheimrat sich nach seinem Büro etwa in Berlin umgesehen, würde er, fünf Minuten von seinem Amtssitz entfernt, etwa eine Sammlung von sechshundert Bildern expressionistischer Kunst gesehen haben können. Aber er wollte das Glück damals nicht mitmachen. Jetzt hingegen, wo es gefährlich wird, wo die gesamte Kunst Europas durch eine Krisis geht, da springt der Geheimrat auf den Plan und er orientiert die staunende Presse und die erstaunte Mitwelt über die vorkritischen Zeiten. Mit wem mag der Geheimrat da draußen korrespondiert haben, oder verwechselt er draußen mit drinnen. Der Geheimrat wird mir wenigstens glauben, daß ich in jenen vorkritischen Tagen recht viel über den Expressionismus gehört habe. Mir hat nun mein Gewährsmann immer gesagt, daß man drinnen den Expressionismus mit dem Bolschewismus identifiziere, weil man nämlich drinnen solche Angst vor dem Bolschewismus hat. Und wenn der Geheimrat Bolschewismus und Anarchismus für dasselbe hält, so kann ich

ihm nachempfinden, daß er den Expressionismus für eine deutsche Angelegenheit hält. Wenn nun aber durch diesen peinlichen Expressionismus sich das gegenwärtige Deutschland und leider noch Italien und Rußland widerspiegelt (das ist schon der berühmte Wahnsinn ohne Methode), wie kann der Geheimrat eine so ernste Angelegenheit eine gewisse stylistische Erscheinung nennen. Der Geheimrat macht es wie die übrigen verschlafenen Kunstforscher. Er setzt die Entstehung des Expressionismus einfach in das Jahr, in dem er erwacht ist, und geht dann zu den Dingen der Kunst selbst über. „Der Expressionismus deformiert mit Willen, er stülpt die Dinge um, übersteigert sie. Der Hang zur Primitivität beherrscht den Künstler, der Drang zum Abstrakten, der Drang zum Pathos". Der kleine Moritz hat bekanntlich geglaubt, daß der Expressionismus ohne Willen deformiert, weil die jungen Leute nicht zeichnen konnten. Hier wird nun der kleine Moritz, hier werden die großen Kunstkritiker eines besseren belehrt. Dem Expressionismus wird amtlich bestätigt, daß er mit Willen deformiert. Er stülpt die Dinge der Kunst um, sagt der Geheimrat. Was mag der Mann sich unter deformieren denken. Hang und Drang beherrschen den Künstler, sagt der Geheimrat; Sturm und Drang zu sagen, ist ihm zu riskant. „Mit einemmal aber komplizieren sich die Dinge." Mit einemmal ist gut, weil der Geheimrat erst eben aufgewacht ist, geht es verdammt schnell mit der Krisis und dem Glück mitzumachen. „Mit einemmal aber komplizieren sich die Dinge: das Abstrakte wird vom Verismus, von der neuen Sachlichkeit, abgelöst; neben die Neigung zum Pathos tritt eine neue Melodik, etwas Neuklassizistisches, und an der Stelle der Primitivität meldet sich die Sehnsucht zum Können."

Sich. Auf deutsch: sie verwickeln sich. Wieso. Bei wem. Wodurch. Es sind rechtschaffen verwickelte Dinge. Kommando der Sehnsucht von Kunstunsachverständigen: Ablösung vor. Das Abstrakte wird von der neuen Sachlichkeit abgelöst. Da es aber bekanntlich nur eine Sachlichkeit gibt, so ist die neue Sachlichkeit die gute neue Sachlichkeit. Schlichter Kitsch genannt. Der Geheimrat erlebt das Glück, den Kitsch selber mitzumachen. Nach der Ablösung meldet sich gehorsam, wie befohlen, die Sehnsucht zum Können. Der Geheimrat behauptet also, daß die Künstler des Expressionismus bis zum Moment seines Erwachens nichts gekonnt haben. Trotzdem man draußen geurteilt hat, daß sich Deutschland eben in den Formgebungen seiner Kunst wiederspiegele. Nachdem der Geheimrat sich in seinem Deutschland gründlich geirrt hat, „geht er den neuen Strömungen in allen Ländern nach". Er behauptet, „in Rußland sei die Radikalisierung der Kunst deshalb so gründlich erfolgt, weil doch eigentlich keine Tradition geherrscht hat, keine nationale Kunst." Der Geheimrat ist aber zu spät nach Rußland gereist. Er hätte dort beinahe eben so viel Traditionskitsch und nationale Kunst finden können, wie in Deutschland. Daß man in Rußland auch heute noch Kitsch macht, ist kein Beweis für die neue Sachlichkeit. Ganz famos ist seine Entdeckung der Kunstdinge in Italien: „Der Grund zum Futuristischen war einfach der, daß der modernen italienischen Kunst immer die große Vergangenheit vor Augen geführt wurde." Höchst einfach und nicht kompliziert. Wie anders in Deutschland. Hier wurde der jungen Kunst nichts vor Augen geführt. Nichts von der großen Vergangenheit. Man hatte nämlich keine. Und die große Vergangenheit anderer Länder, die

Renaissance, Rembrandt – wer hätte sie je in Deutschland beachtet. Jetzt aber haben sich die Italiener wieder besonnen, sagt der Geheimrat, jetzt sind sie wieder für die große Vergangenheit. „Heute aber sind sie wieder stolz auf ihren neuen Akademismus unter dem Regime der faschistischen Herrschaft." Der Geheimrat wird hiermit zum Mussolini der neuen Sachlichkeit empfohlen. Jetzt haben wir den italienischen Salat: Neue Sachlichkeit gleich neuer Akademismus. Also Sachlichkeit gleich Akademismus. Oder neue Sachlichkeit gleich alter Akademismus. Oder alte Sachlichkeit gleich neuer Akademismus. Auch für Frankreich richtet der Geheimrat einiges Unheil an. Er behauptet, daß in Frankreich jeder neue Weg in der französischen Tradition münde, beruft sich auf diesen Unsinn auf den Spanier Picasso, behauptet noch schnell, daß der deutsche Künstler sich mit den inneren Angelegenheiten befaßt und kurz aber nicht gut, daß man heute die Erscheinung eines großen „Stabilisierungsprozesses der Kunst fühlt". Erscheinungen soll man sehen und nicht fühlen. Dann kommt man nicht zu dem großen Stabilisierungsprozeß. Und sollte man glauben, daß dieser Anhänger des neuen Kitsches sich sogar darüber freut, daß „wieder die Zeichen des Nazarenertums auftauchen". Es ist hoffnungslos. Wenn etwas noch so fest versenkt und untergegangen ist, immer findet sich wieder ein Geheimrat, dem solche Zeichen auftauchen, auch wenn sie es gar nicht mehr können.

Das wäre die Stellung der Lage. So sieht der Geheimrat und die amtlichen Stellen die Dinge der Kunst. Man nennt den alten Plunder neu, bewacht ihn mit faschistischen Mitteln und kann sich wieder beruhigt schlafen legen. Das wird nicht mehr geduldet. Man wird bald sehen müssen. Man wird nicht mehr Nazarener sein, um anderen das Vergnügen des Mordens zu gönnen.

Herwarth Walden

Kinderspielplatz im Weltkurort

Nina, die vierjährige Spanierin, wird von ihrer langen Mutter auf die Erde gestellt. Sie hüpft mit beiden Füßen zugleich zur Bank unter den Palmen, und patscht der französischen Bonne in die Handarbeit. Von der Bank gegenüber unter Palmen erhebt sich ein Greis am Ende des Lebens auf einem weißen Sonnenschirm und einem Spazierstock. Seine Augen sind gegen das Licht der Erde durch eine schwarze Brille abgeblendet. Aus ihren Bügeln kriecht weißes Haar über die verfallenen Backen. Die Mutter Spanierin steht, große Dame, fest auf hohen rosa Beinen. Ihre rechte goldbeschwerte Hand wirft Chéri, dem Hundchen, den Ball zu. Chéri macht mit seinen vier Beinen zwei Schritte und läßt den Ball auf sich beruhen. Die Bonne schickt Nina nach dem guten Ball. Und Nina macht auf ihren zwei Beinchen vier Schritte hin zu Chéri, der mit staunenden Kinderaugen auf den heranschlotternden Greis schaut, der vier Beine hat. Nina aber ist sehr böse auf die Abgewandheit von Chéri und drückt ihm die beiden Händchen fest und wieder und wieder auf die Augen. Das Hundchen ist leicht verwirrt, aber ohne Widerstand. Nun nimmt Nina seinen Hals in ihre Arme und schleppt ihn freundlich ziellos irgendwo. Das Hundchen fühlt sich leicht geniert, ist aber ohne Widerstand. Auf der Bank unter Palmen neben der Bonne hören zwei Nadeln auf zu klappern und unter einer Hornbrille klappert nun eine Stimme von malträtierten Hunden und schlecht erzogenen ausländischen Kindern. Die Mutter Spanierin wirft ihre überröteten Lippen fast in den Himmel, während die Bonne erklärend bemerkt, daß es dem Hund nicht weh tue, da er schon daran gewöhnt sei. Indessen hat Nina das Hundchen fallen lassen. Es wirft sich auf den Boden und Nina setzt sich wohlwollend auf es und preßt so viel von seinen Beinen in ihre Fäuste, als hineingehen. Chéri knurrt, ist aber sonst ohne Widerstand. Der Greis ist beinahe über die Beiden gefallen. Er wendet die gütige Weisheit des gütigen Alters an: er wird dich beißen, Kleine, auch Hunde sind Lebewesen. Hunde sind viel besser als Menschen, klappert die Stimme unter der Hornbrille. Viel besser. Welcher Mensch würde sich das gefallen lassen. Ich nicht. Ich bestimmt nicht. Aber wenn die Jugend heute so erzogen wird, muß die Menschheit verwildern. Die Menschheit ist verwildert, plappert die Greisenstimme. Wo sind meine Kinder, daß ich mich auf sie stütze. Chéri versucht aufzustehen, da springt Nina nach und preßt seine Hinterpfoten fest und nicht ohne Liebe gegen ihre kleine Brust. Wollen Sie sich nicht des Hundes erbarmen, Fräulein, klappert die Stimme, oder ich werde selbst eingreifen. Da steht Nina plötzlich vor der Bank und legt den guten Ball freundlich auf den Schoß der Stimme, während Chéri voller Entzücken bellt. Die Bonne, in ihren erzieherischen Fähigkeiten beleidigt, holt Kind und Hund und Ball zu ihrer Bank. Sie haben recht, Madame, flötet eine feiste Stimme unter einem schwarzen Schlapphut in die Stricknadel hinein. Sie haben recht, Madame, Tiere sind Geschöpfe Gottes, die unser Vater nicht zu unserem Vergnügen geschaffen hat. Wo sind meine Kinder, daß ich mich auf sie stütze. Und nun Kinder, jubelt die Führerin der fünf Siebenjährigen, nun spielen wir Revolution. Ich bin Bolschewik und ihr seid Engländer und ich verhaue euch alle

Die Stricknadel fällt zu Boden, schon hat sie Chéri seiner Fürsprecherin genommen und jagt mit ihr davon. Nina hüpft vor Vergnügen immer auf dem Platz, ihre Ärmchen suchen das Hundchen zu greifen. Chéri aber hat sich am Ende des Platzes zwischen die Füße der Mutter Spanierin zurückgezogen, der gerade ein deutscher Referendar auf Schulspanisch die Fehler des französischen Finanzausgleiches klarzumachen sucht. Die Spanierin fühlt sich durch Chéri gerettet und wirft ihn lässig zwischen Arm und Hüfte. Wollen Sie mir nicht meine Stricknadel wieder beschaffen, zischt die Klapperstimme hinüber zur Bonne. Das grenzt an Raub. Die Welt ist verloren, flötet die Stimme Gottes, während zwei manikürte Hände sich auf das erhebliche Bauchgewölbe legen. Sehen Sie Madame, dort diese alte Dame, ist es nicht eine Schande. Eine russische Fürstin. O, eine Fürstin. Die Stricknadel ist fast vor Ehrfurcht vergessen. Bedenken Sie Madame, eine Fürstin. Vertrieben. Ohne Heimat. Ich halte ihren Glauben zwar für einen Irrglauben. Aber sie ist strenggläubig. Und eine Fürstin. Der Greis hat sich jetzt bis zum leeren Platz auf der Bank durchgetastet. Chéri springt von der heranwandelnden Hüfte gerade auf die Schuhe der Fürstin und bellt sie lebhaft aus. Nina springt ihm jauchzend auf den Rücken und klammert sich an das eine adlige Bein. Schon schlägt die edle Hand auf das süße Gesichtchen. Nina fällt schreiend. Der deutsche Referendar stellt der Mutter Spanierin seine Dienste zur Verfügung. Die Visitenkarten wölbten sich auf seiner schmalen Brust. Chéri aber beißt wütend und ohne Vorbereitung die Fürstin in die Wade. Nina reißt unter Tränen dabei dem Hundchen fast den Schwanz aus. Die Bonne überreicht Madame die zurückgekehrte Stricknadel, während der Mann Gottes sich um die Fürstin bemüht und dabei gierig auf das große Loch des Strumpfes schaut. Die Fürstin wimmert mit Würde. Die Klapperstimme schweigt, wutverzehrt bekommt sie Hände und Beine, stürzt vor, reißt die Händchen von dem Hund und stößt die kleine Nina vor die Brust, daß sie heulend hinfällt. Ich will dich lehren Tiere zu quälen; komm, du armes Hundchen. Schon hat sie Chéri, außer sich vor Wut, in den Arm gebissen. Du Satansvieh klappert die Stimme, hab' ich das um dich verdient? Nina hat, noch weinend, auf der Erde den guten Ball wiedergefunden, rappelt sich auf und wirft den Ball in den halboffenen Sonnenschirm, der das vierte Bein des Greises darstellt. Schon ist der deutsche Referendar mit der Polizei da. Zwecks Feststellung der Personalien. Die Fürstin hat keinen Ausweis und soll zur Wache. Sie wissen wohl nicht wen Sie vor sich haben mein Herr, flötet die feiste Stimme. Sie reden mit einer hochgeborenen Fürstin. Für mich gibt es nur Pässe oder Identitätskarten. In welchem Verhältnis stehen Sie überhaupt zu der Dame. Die französische Polizei ist gut, strahlt der Referendar. Ganz wie bei uns. Die Mutter Spanierin betrachtet interessiert ihre fünfzentimeterlangen Fingernägel. Chéri ist mit einem Satz in den weißen Sonnenschirm gesprungen und rettet den guten Ball für Nina. Der Schirm ist gefallen und Nina reißt vor Freude dem Hundchen beinah das Fell vom Leibe. Chéri überlegt jetzt ernsthaft, ob er vor Verzweiflung beißen soll. Da küßt sie ihn mitten auf die Schnauze. Der Greis versucht indessen vergeblich, den Schirm zu angeln. Wo sind meine Kinder, daß ich mich auf sie stütze. Und nun, jubelt die Führerin der Siebenjährigen, singen wir alle „No, no Nanette", weil ich euch besieg

habe. Da kommt auch der Vater Spanier. Er küßt der Gattin die Fingernägel. Der Referendar bittet vorgestellt zu werden. Nina legt dem Greis den guten Ball in den Schoß. Die beiden verwundeten Damen haben sich ausgesprochen. Der Polizist hat sie über die Rechtslage aufgeklärt. Der Vater Spanier schreit die Bonne an, daß sie sich so wenig um die anvertrauten Kinder und Hunde kümmere. Der Mann Gottes hilft dem Greis zum Sonnenschirm. Die Mutter Spanierin legt Kind und Hund auf je eine Hüfte, die Bonne folgt ihr beleidigt, der Referendar klärt den Vater Spanier über die deutsche Außenpolitik auf. Der Greis hat sich aufgerichtet. Der Mann Gottes duselt. Eine Kanone schlägt Mittag.

Herwarth Walden

Völkerverständigung und Grand Guignol

Geheimräte und Schauspieler bemühen sich ständig um die Verständigung der Völker. Insbesondere sollen Deutschland und Frankreich sich gründlich kennen lernen. Es sind aber nur bestimmte Klassen und einzelne Personen, die Mißverständnisse schaffen, um sich durch ihre Beseitigung eine materielle oder geistige Existenz zu verschaffen. Die übrigen Bewohner der Länder verstehen sich glänzend und werden nur von Regierungen mehr oder weniger eindringlich verhindert, sich zu verständigen. Auch Regierungen müssen sich bemerkbar machen. Die Franzosen sind vielleicht nicht so ernst wie die Deutschen. Ernst aber ist Unfähigkeit zum Leben. Das Leben im Geiste macht so selig, wie das Leben der Armen: denn ihrer ist das Himmelreich. Sehr erfreulich. Aber was macht man bis dahin? Wer viel zu denken hat, dem kann man schlechtes Essen und Trinken vorsetzen. Man kann ihn für die Ewigkeit arbeiten lassen. Man kann ihn überhaupt behandeln wie man will. Er läßt sich auch behandeln. Hat er doch das Himmelreich. Es wird im wesentlichen von Deutschen bevölkert sein.

Die Franzosen hingegen nehmen nicht einmal das Theater ernst. Man raucht. Der Ernst des Lebens beginnt stets mit dem Verbot des Rauchens (Beispiel: Museen, Straßenbahnen, Frauenabteile und staatliche Theater). Man kommt und geht. Das Theater ist schließlich keine Vorlesung, sondern ein Schau-Spiel. Auch werden Ueberraschungen, sogenannte Surprisen verkauft. Die Surprise ist im Deutschland der Vorkriegszeit durch die dazugehörige Omlette bekannt geworden die während des Krieges verschiedentlich in Eierkuchen mit Eisgehalt umgetauft wurde. In Frankreich versteht man unter Surprisen die netten kleinen Kitschsachen, die die Gebildeten als Reiseandenken zu kaufen pflegen und die den Wohnungen neben den Photos ein gewisses Kunstgepräge geben. Außerdem kann man im Theater zu Nizza während der reichlichen Pausen Boule spielen. Die Boule ist eine bescheidenere Art Roulette. Man kann hierbei leicht ebensoviel verlieren, aber im Unglücksfall weniger gewinnen. Außerdem kann ein gewandter Bankhalter während einer Minute sechs Spiele spielen. Er hat also die sechsfachen Verlustchancen der Spieler im Verhältnis zu Roulette. Deshalb darf bei Boule geraucht werden, während es bei Roulette verboten ist.

Indessen beginnt das zweite Stück. „Offizielles Gastspiel des Theaters Grand Guignol von Paris." In Nizza. Kubelik spielt nebenan im Kasino auf der Violine. Trotzdem seine Photos noch jünger geworden sind, spielt bereits ein Fräulein Kubelik mit. Auch mit der Violine. Das Stück heißt: „Der Mann, der den Teufel gesehen hat." In den Stücken des Grand Guignol soll es bekanntlich immer sehr schrecklich zugehen. Nur für starke Nerven. Also, ein Mann hat den Teufel persönlich gesehen. Der Teufel hat sogar mit ihm gesprochen und ihm prophezeit, daß er stets gewinnen wird. Alle Boulespieler, also das ganze Publikum, möchte auch gern mit dem Teufel sprechen. Auch so entre nous deux. Ein anderer Herr, der den ersten Herrn kennen gelernt hat, trifft in selbiger Nacht nunmehr auch den Teufel persönlich, der sich stets durch Zug (selbständiges Öffnen einer windschiefen Tür) bemerkbar macht. Den Teufel sehen und auf ihn schießen ist das Werk dieses zweiten Herrn, dieses Intellektuellen. Trotzdem fällt

er in Ohnmacht, weil er doch im Grand Guignol erschrecken muß. Pause. Boule: „Messieurs, faites votre jeu." Zweiter Akt. Der Intellektuelle liegt noch in Ohnmacht. Mehrere Herren und Damen kommen ihn erwecken. Mit Wasser und mit Rütteln. Aus Dankbarkeit erzählt er seine Konferenz mit dem Teufel. Verschweigt auch nicht, daß er auf ihn geschossen hat. Beweis: Er legt das schußlose Gewehr auf den Freund an, schießt und der Mann ist tot. So etwas nennt man Tableau. Von Bildern möchte ich aber an dieser Stelle nicht reden. Der Intellektuelle konnte nicht ahnen, daß zwecks Erregung des zweiten Schreckens hinterrücks eine Zwischenladung vorgenommen war. Vorhang. Beifall nicht üppig, Beglückwünschung des Autors in der Loge. Boule. Intime Jazz-Musik, erzielt durch ein schlecht besetztes Orchester. Dieses Teufelstück wird übrigens im Dunkeln gespielt. Auch Jessner macht es. Dunkelheit wirkt immer gruselig – und ist eindeutig. Drittes und letztes Stück. Nun wird es Ernst mit dem Spaß. Wie sag' ich es meinen Kindern. Eine Ehefrau möchte Kinder. Der Ehemann ist schon darüber hinweg. Ist aber bereit, das Opfer eines Stellvertreters zu bringen. Er beschafft ihn sogar persönlich und zahlt für das Opfer 4000 Francs. Goldfrancs. Der Vertreter verschwindet in das Zimmer des sehnsüchtig wartenden Opferlamms. Kommt im Sparoberhemd (Chemisette genannt) zurück. Im Tonfall des Heroen: „C'est fait." Das Publikum jubelt. Leider stellt sich heraus, daß der Vertreter zwar 9 Kinder von seiner Gattin hat, sie aber von ihm keins. Das erzählt sie selbst dem Brotherrn ihres Gatten. Der Opferhammel teilt diesen Betrug voller Verzweiflung und Wut dem seligen Opferlamm mit. Doch die Ehefrau ist sofort männlich gefaßt: „Qu'c'est que ca fait, va chercher un autre": Das sind die Schrecken von Grand Guignol. Die Völker haben sich verstanden. Die anwesenden deutschen Geheimräte und Schauspieler haben, soweit sie französisch können, ebenso begeistert gelacht wie die Franzosen. Noch mehr, soweit sie überhaupt nichts verstanden haben. Weil die anderen lachten. Nur im Lachen kann man sich verständigen.

Herwarth Walden

Roulette

Da sitzen sie, auf Ledersesseln, sie, die das Glück studieren. Rauchen und Sprechen ist verboten. Viele galonierte Diener sind zur Durchführung dieser Verordnung angestellt. Die Studierenden haben auf ihrem Platz Logarithmentafeln und Zahlendichtungen ausgebreitet, verfügen über gut gespitzte Bleistifte und Notizbücher voll eigener Impressionen. Was schert sie Gewinn oder Verlust. Hier, nur hier ist Geld Mittel zum Zweck. Man mißachtet die Croupiers, die sich womöglich einbilden, die Elfenbeinkugel falle, wohin sie wolle. Die Studierenden wissen es besser. Die Kugel fällt nach System. Das wissenschaftliche Problem ist, dieses System zu ermitteln.

Die Engländerin weiß es beinahe. Sie hat die Roulette seit sechs Monaten täglich von zwei Uhr mittags bis zwei Uhr nachts studiert und alle Zahlen notiert. Sie weiß, daß auf sechs nach jeder siebenten Runde die einunddreißig folgen muß. Auf Grund dieser Kenntnis a posteriori spielt sie nur die siebente Runde und setzt auf einunddreißig, wenn die Kugel sich auf sechs gesetzt hat. Und jedes Mal folgt auf die Sechs zweiunddreißig. Die Kugel irrt sich oder der Croupier ist bestochen. Nachdem sie zehnmal hundert Franc auf ihr System gesetzt hat, riskiert sie das elfte Mal nur noch zehn Francs. Endlich besinnt sich die Kugel und fällt nach System. Beweis, daß selbst Kugeln irren können. Bei der zwölften Runde will sie den Verlust rausholen und setzt fünfhundert Francs. Die Kugel irrt sich diesmal total und rollt auf drei. Was unmöglich ist. Das hat die Kugel in sechs Monaten nicht einmal getan. Folglich liegt ein Denkfehler der Kugel vor.

Ein junger Engländer, ein Laie, hat auf die Drei aus der Hosentasche tausend Francs gesetzt und gewonnen. Er hat nur aus der Hosentasche gespielt. Die sechsunddreißigtausend Francs machen ihn sofort seriös. Er erklärt seiner Lady mit den Sommersprossen, daß wissenschaftlich und logisch die Drei hat gewinnen müssen. Die alte Engländerin auf dem Ledersessel wirft ihm einen verächtlichen Blick zu. Zwischen ihren goldenen Zähnen zischt das Wort Dilettant. Die Lady mit den Sommersprossen wirft auch einen Blick, aber einen bewundernden auf den Gatten und den Kenner der Roulette, zieht den weißen Glacéhandschuh an, nimmt heroisch das nicht saubere Spielgeld in ihre schmale Rechte und setzt es auf Rat des Kenners und Gatten. Und gewinnt. Die alte Engländerin mit den Logarithmen und dem Buch von Doktor Müller (Chemnitz) „Wie sprenge ich die Bank von Monte-Carlo? Translation by Doctor Conrid (Tarnopol)" ist außer sich.

In der sechsten Runde gewinnt drei nach einunddreißig. Das geht nicht. Das ist gegen alle Gesetze. Auch Dr. Müller (Chemnitz) hat es nie erlebt. Trotzdem setzt sie bei der siebenten Runde vorschriftsmäßig und verliert. Die Croupiers interessieren sich gar nicht für die Wissenschaft. Sie warten nur auf Ablösung. Es ist anstrengend, in jeder Minute soviel Geld einzustreichen, mit einem Holzbesen zusammenzukratzen und hin und wieder einigen Wissenschaftlern zur Belohnung für ihren Eifer etliche Francs über den Tisch zu werfen.

Die Bank von Monte Carlo erklärt durch Schrift und Bild feierlich, daß sie keinem Menschen unter keinen Umständen Geld leiht oder vorschießt. Das tun schließlich andere Banken auch nicht. Dieses Studium des Kugelfalls wird täglich von mindestens

tausend Personen betrieben. Ein alter Amerikaner ist besonders raffiniert. Er spielt Roulette artistisch. Er setzt das Geld erst im letzten erlaubten Moment. Die Kugel rollt nämlich schon. Mit ungeheurem Scharfblick verfolgt er das Rollen und taxiert optisch die Nummer, auf die sie fallen muß. Sie fällt immer anders. Der alte Herr wirft ihr einen verächtlichen Blick zu. Diese Person von Kugel kann nicht einmal richtig fallen. Wo er sie doch seit zehn Jahren falsch taxiert.

In der Bar spricht mich ein Franzose an:
„Sie haben gewonnen."

„Ich habe nicht gespielt."

„Ich will Ihnen einen Typ geben, wie sie totsicher Geld durch die Roulette verdienen können. Schreiben Sie eine Broschüre gegen die Bank von Monte Carlo, gegen die Unsittlichkeit der Roulette, zeigen Sie das Erscheinen der Broschüre in tausend Auflagen an. Vor dem Erscheinen hat die Bank schon die gesamten Auflagen gekauft."

Man soll aber die Menschheit nicht in wissenschaftlicher Betätigung stören.

Herwarth Walden

Saison in Nizza

Das ist das große Leben von Nizza. Die große Welt auf der Promenade des Anglais. Auf der einen Seite das Meer. Auf der anderen Seite die Front der Luxushotels, nur von einem Cook-Tempel schlicht unterbrochen.

Drei Türken aus Wien verkaufen Perser aus Pirna und Shawls aus Chemnitz. Sieben Jungen aus Nizza Sonnenbrillen und Operngläser. Einundzwanzig Franzosen die dreiundsechzig Zeitungen aus Paris. Zwischen Zeitungskiosk und Kasino bietet eine Ungarin die „Frankfurter Zeitung" und den „Berner Bund" in hellen deutschen Tönen an, während eine zweite Ungarin auf französisch mit russischen Emigrantenblättern handelt.

Zwischen diesen beiden Damen wird das Kurpublikum für den Karneval musikalisch vorbereitet. Der zu machende Schlager der „Feste 1927" wird von 10 bis 4 Uhr ununterbrochen von einer kleinen Jazzkapelle (gleichsam) gespielt. Eine gesangsfreudige Dame, Typ Mutter aus Nizza-Stadt und ein gesangsunfreudiger Herr, Typ Zeitungshändler aus Paris, singen nicht ohne Gesten und tanzen nicht mit Talent den Text dazu. Die ganze Kurliste, die die Namen kennt und die Völker zählt, bildet drei unlebendige Seiten eines Quadrats um die auf Munterkeit angestellte Künstlerschar. Sie selbst bildet die vierte Seite. Dahinter erglänzt das Meer indessen weit hinaus.

Während der Musikpause kommt Leben in die Kurliste. Man bewegt sich und sieht sich. Der Bankier aus Berlin verlangt von der deutsch-brüllenden Ungarin „Une Gazette de Berlin." Wo doch die arme Person kein Französisch kann und der Bankier auch nicht. Die Engländer halten ihrer Kleidung nach die Promenade offenbar für ein Oberdeck eines Ozeandampfers. Viele Pelze aller Art wandern mit Damen herum. Auch für Perlen und Brillanten bilden sie annehmbare Gestelle. Zur Ausstellung von Seidenstrümpfen hingegen könnte man sich besser Apparate denken. Warum müssen reiche Leute solche Gegenstände durchaus selber tragen? Sie schleppen sich doch auch nicht mit ihren Rokokomöbeln, Oelgemälden und Marmorfiguren herum.

Und wer auf der Promenade alles erwartet wird. Die lieben russischen Großfürsten sind schon alle wieder da. Auch die Hohenzollernprinzen. Die Hypothekenmagnaten aus New York und Brünn. Die Großindustriellen aus Liverpool und Leitmeritz. Die Minister verschiedener nicht mehr regierender Häuser. Besiegte Generale und siegende Jockeys. Italienische Grafen. Amerikaner jeder Handelsrichtung. Afrikaner aus aller Herren Kolonialländer. Dänische Volksschullehrer und sechzig norwegische Nordpolentdecker. Indische Buddhahändler und australische Penny a liner. Alle selbstverständlich mit Damen und Dämchen. Die sind auch sonst dort zu beziehen. Fast alle Stammbesucherinnen der Couloirs der Pariser Music-Halls sind anwesend. Sogar Mme. Nannette mit ihren „Relations mondaines".

Das große Leben flutet nur so.

Die Sonne geht unter und die Welt zum Tee. Man trinkt wirklich Tee. Die Pelze haben sich ihrer Damen entledigt, die nun frei von dieser Last sich im Charleston austoben. Hier, im führenden Hotel, sind alle Herren Großfürsten oder Nabobs. Andere Persönlichkeiten werden vom Portier gar nicht zugelassen. Die unteren Stände haben auch gar nicht das Bedürfnis sich blicken zu lassen. Von Sonnenuntergang ab sind sie wie die Kinder: sie müssen spielen.

Die Promenade ist leer. Nur auf einer Bank sitzen noch zwei Frauen. Eine russische Generalin, die ihren Fluch gegen die Bolschewisten über das Meer schleudert und ein kleines Bürgermädchen aus Nizza. Es benutzt den Spiegel der offenen Handtasche der fluchenden Aristokratin, um seine Strumpfnähte zu richten. Arbeiter kommen mit Stacheldrähten und Eisenträgern, durch die die obersten Klassen wieder in Klassen geteilt werden sollen. Die Sitzmöglichkeiten und Stehunmöglichkeiten zur Besichtigung des Karnevals werden errichtet.

Herwarth Walden

Kunstnachrichten für das Volk

Dezember

1. In Stockholm wurde ein neuer Rembrandt gefunden.
2. Jannigs kommt aus Hollywood zurück.
3. Conrad Veidt fährt nach Hollywood 6 Uhr 3 Minuten ab Lehrter Bahnhof.
4. In Berlin ist ein ganz neuer Rembrandt gefunden worden.
5. Direktor James Klein bereitet eine Revue vor.
6. Jannings kehrt aus Hollywood zurück. Auf dem Schiff hat er sich mit Sir Chamberlain über die Lage ausgesprochen.
7. Direktor James Klein hat die „Jungfrau von Orleans" für seine neue Revue erworben.
8. Jannings fährt nach Hollywood zurück. Im nächsten Film wird er eine tragende Rolle spielen.
9. Beim gründlichen Staubabwischen wurde in Madrid ein neuer Rembrandt entdeckt. Das Bild scheint vom Meister persönlich gemalt zu sein. – Conrad Veidt kehrt aus Hollywood zurück.
10. Gegen Direktor James Klein ist Konzessionsentziehung beantragt.
11. Herrn Direktor James Klein ist die Konzession für die Aufführung von „Wilhelm Tell" erteilt worden. – Conrad Veidt fährt via Hamburg nach Hollywood. Ein Zusammentreffen mit Jannings ist geplant.
12. Jannings hat sich für die deutsche Republik in Hollywood ausgesprochen. Dieserseits erhofft man davon eine Stärkung der neuen Staatsform. Die Auslandsdeutschen haben den verdienstvollen Amerikafahrer von der Ehrenmitgliederliste gestrichen.
13. Das ursprünglich Tizian zugeschriebene Bild in Tulouse ist jetzt endgültig Rembrandt zugeschrieben worden.
14. Conrad Veidt kehrt aus Amerika zurück. Er ist auf dem Lehrter Bahnhof abgestiegen. – Herrn Direktor James Klein ist die Konzession entzogen worden. Er hatte die Absicht, in seiner Revue „Wilhelm Tell" mit der „Jungfrau von Orleans" zu verkoppeln.
15. Conrad Veidt hat sich vermählt und fährt morgen mit seiner jungen Frau nach Hollywood. Er benutzt diesmal den Meeresweg.
16. Fritz Stahl hat ein Buch über Rembrandt geschrieben, das Aufklärung über die inneren Beziehungen dieser beiden Meister gibt.
17. W.T.B. Conradt Veidt ist mit seiner jungen Gattin in Hollywood eingetroffen. Er wird jetzt vier Wochen der großen Kunst leben. Der Künstler erklärt sich politisch desinteressiert.
18. Heute ist kein neuer Rembrandt gefunden worden. Das neue Buch von Fritz Stahl über den Meister ist von Jannings verfilmt worden. Unter der Regie von Conrad Veidt wird Direktor James Klein persönlich den Meister darstellen.
20. Jannings und Conrad Veidt haben sich nach Amsterdam begeben, um dort Lokalstudien zu treiben. Sie haben in zwanzig Lokalen sofort achtzig Rembrandts entdeckt und zwar auf den ersten Blick. Die neuen achtzig Bilder werden von Frau Massary creiert, die für das Unternehmen als Subdirektor gewonnen ist.

21. Der Handel mit Rembrandts ist an der Börse von Amsterdamm zugelassen. Sie stehen zunächst pari.
22. Conradt Veidt ist nach Hollywood abgereist, um den heiligen Abend im Schoß der Familie zuzubringen.
31. In der Weihnachtswoche ist ein neuer Rembrandt in Nizza gefunden worden. In Hollywood ist Jannings vom Verein der Auslandsdeutschen wieder als Ehren-Mitglied aufgenommen und damit die deutsche Republik endgültig anerkannt worden. Dem Künstler winken die Palmen der Ehrenlegion. — Herrn Direktor James Klein ist die Konzession entzogen worden.

Herwarth Walden



Max Taut: Verbandshaus der deutschen Buchdrucker

Hoffassade / Verwaltungsgebäude Erster Hof / Haupteingang